

Suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Pispalan ars poetica

Lauri Viidan runojen metalyyrisyydestä

Erika Laamanen

Akateeminen väitöskirja

Esitetään Helsingin yliopiston Humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston päärakennuksen auditoriumissa XIV
perjantaina 14. joulukuuta 2018 klo 12.

ISBN 978-951-51-4687-8 (nid.)
ISBN 978-951-51-4688-5 (PDF)
Unigrafia
Helsinki 2018

Abstract

This dissertation explores poetics in the work of Lauri Viita (1916–1965), as it appears in his four books of poetry: *Betonimylläri* (“The Concrete Mixer,” 1947); *Kukunor* (1949); *Käppyräinen* (1954), and *Suutarikin, suuri viisas* (“And the Cobbler, Great Wise Man,” 1961). Poetry that deals with its own essence is called metalyricism, self-reflexive poetry, or metapoetry. By employing Eva Müller-Zetzelmann’s theory of metalyricism and the analysis model of literary themes by Shlomith Rimmon-Kenan, this study addresses the following questions: How does Viita bring forth his poetics in his poems? Which poetic themes does Viita highlight and why? These questions explore the problems and challenges of Viita’s poetics in 1950s’ modernism.

This study examines five central categories of poetics: the literary tradition, the poet, the creative process, the work of art, and the reception of poetry in five analysis chapters respectively. In Chapter 2, poems in which Viita discusses his relationship to the previous literary epoch and his contemporaries are analyzed. Chapter 3 examines how Viita depicts poets in his works, and how he understands the role of the poet in society. Chapter 4 focuses on the creative process, and Chapter 5 considers poems that have the notion of a work of art, the poem, as their theme. Finally, Chapter 6 examines satirical poems in which Viita comments on his contemporaries’ ways of reading poetry and their general attitudes towards literature.

The analysis chapters show that Viita’s aspiration to unify an ideal world order with the actual outside world is central to his poetics. This feature is closely related to Viita’s relationship with modernism and traditions of symbolism and romanticism. While the notion of an ideal world order can be traced to the tradition of literature, living in a modern world prevents Viita from fully believing in achieving the ideal; this conflict is also crucial to modernism. Even though Viita’s solution to the problem is different from the ones proposed by other modernists such as Paavo Haavikko, this study argues that despite all their differences, other modernists shared the same poetic problems that Viita struggled with and thus their commonality is revealed.

Kiitokset

Kiitän ohjaajiani professori Jyrki Nummea ja dosentti Anna Hollstenia, jotka paneutuivat teksteihini, antoivat arvokkaita kommentteja ja neuvoja ja ohjasivat työtäni niin, että onnistuin saamaan sen kohtuullisessa ajassa valmiiksi. Jyrkiä kiitän siitä, että hän piti riman korkealla ja haastoi pyrkimään aina parempaan. Jyrkin tapa ajatella on ainutlaatuinen ja inspiroiva, ja toivon, että olen onnistunut omaksumaan siitä ainakin jotain. Annan väitöskirjan olen lukenut useammin ja tarkemmin kuin kenenkään muun, ja se on toiminut esikuvana omalle tutkimustyölleni. Perustutkinto-opiskelijana kävin myös lukuisilla Annan kursseilla; olen siis suurella määrällä hänen oppilaansa. Minulla on ollut onni, että olen saanut heidät ohjaajikseni. Jyrkiä kiitän lisäksi työni loistavasta otsikosta.

Kiitän väitöskirjani esitarkastajina toimineita professori Yrjö Varpiota ja tohtori Sakari Katajamäkeä osuvista huomioista, joista työni hyötyi suuresti. On suuri kunnia, että sain maan johtavat Viita-tutkijat esitarkastajikseni. Sakari Katajamäkeä kiitän myös suostumisesta vastaväittäjäkseni.

Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineen ja filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelman seminaarit ovat olleet työni kannalta tärkeitä. Ilmapiiri seminaareissa oli kotoisa ja keskustelut korkeatasoisia, mistä on kiittäminen kaikkia, jotka seminaareihin osallistuivat. Kiitän erityisesti professori Pirjo Lyytikäistä, professori Heta Pyrhöstä ja dosentti Vesa Haapalaa, jotka antoivat aikaansa ja lukivat ja kommentoivat tekstejäni. Kiitän kotimaisen kirjallisuuden oppiaineen henkilökuntaa ja jatko-opiskelijoita, eritoten Sarianna Kankkusta, joka minulla on ollut ilo tuntea jo opiskeluajoilta, Tuula Rautiota ja Eeva-Liisa Bastmania, joiden kanssa sain pohtia intohimoni kohdetta metriikkaa, sekä Matias Korisevaa, jonka kanssa sain työskennellä modernismin parissa.

Kiitän Jenny ja Antti Wihurin säätiötä sekä filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelmää, jotka rahoittivat tutkimustani ja joita ilman väitöskirjaani ei olisi syntynyt lainkaan.

Kiitän perhettäni, sukuani ja ystäviäni, jotka tuovat niin paljon iloa elämääni.

Suurimmat kiitokseni menevät puolisololleni Aleksille, jonka apu, tuki ja kärsivällisyys ovat minulle korvaamattomia.

Helsingissä 6.11.2018

Erika Laamanen

Sisältö

Abstract	3
Kiitokset	4
1 JOHDANTO	8
1.1 Tutkimus Lauri Viidan runoudesta	8
Viidan asema sotienjälkeisessä modernismissa	10
Modernismi- ja Viita-tutkimus	17
Runoilija Pispalasta	19
Tutkimuksen aineisto	22
Keskeiset käsitteet, teoriat ja metodit	24
1.2 Metalyriikan teorioita ja analyysimalli	27
Kolme esimerkkiä	28
Metalyriikan käsitteestä ja lähikäsitteistä	31
Müller-Zetzelmannin typologia	34
Viidan metalyyristen runojen analyysi	40
2 TRADITION TORNIN	48
2.1 Poetiikan perusta	50
”Neros” ja romantiikan perintö	50
”Tomu” ja symbolismin perintö	58
2.2 Modernismin aika	69
”Kesäyö” luomisprosessin kuvauksena	69
Priaameli ja modernismin kritiikki	74
Suomalainen traditio poetiikan perustana	82
2.3 Kansanrunousvaihe	85
”Mitä varten kirjoitan” ja Suomen kirjoittaminen	85
”Metsä”: miksi kansanrunous?	92
3. SANAN JA VISION RUNOILIJAT: <i>BETONIMYLLÄRIN</i> RUNOILIJAHAHMOT	98
3.1 Lyyrinen eli visionaarinen runoilija	101
”Rukous” ja sanaton runoilija	101
”Maailmankaikkeus” ja runoilijan kosmos	107
3.2 Kertovat runot: visionääri modernissa maailmassa	111
”Betonimylläri” ja runoilijan matka mielen manalaan	111
Väinämöinen, Kristus, työmies, luoja	118
Myllysymboli	123
Järjen messias	127
Runoilijan kiusaus	134

4. UNI JA LUOMINEN: <i>KUKUNOR</i> LUOMISPROSESSIN ALLEGORIANA	142
4.1 Sisäkertomukset ja kirjallisen taideteoksen aspektit	145
Lineaarinen ja spatiaalinen lukutapa	146
Heluna Himagon-Kamelungliangelon runo	152
Tikanpolkka	155
4.2 Allegoriset tapahtumat ja luomisprosessi	161
Järvi ja erämaa yhdistyvät	161
Kukunor – järvi	165
Kalahari – erämaa	175
Tulivuorenpurkaus ja fiktion totuus	180
5. RUNO – MAAILMA	191
5.1 ”Runo” ja kokonaisuuden poetiikka	192
5.2 Runon talo	199
”tehdä, luoda oman kuvan mukaan”	202
Huono talo, huono runo	209
6. KULTTUURISATIIRIA	213
6.1 Taidekäsitykset satiirin kohteena	215
Unen runous	215
Päättömät ja monipäiset runot	221
6.2 Lukijat satiirin kohteena	224
Kritiikin kritiikkiä	224
Taiteen arvioinnista	227
7. LOPUKSI	233
Lähteet	242
Lauri Viidan teokset ja niistä käytetyt lyhenteet	242
Lauri Viidan teosten kritiikit	242
Muu kirjallisuus	243
Painamattomat lähteet	254
Äänitteet ja muut tallenteet	254

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimus Lauri Viidan runoudesta

Esikoisteoksensa *Betonimyllärin* (1947) runossa ”Nerous” Lauri Viita (1916–1965) tarttuu poetiikan ikivanhaan aihepiiriin, runoilijaan poikkeusyksilönä. Puhuja asettaa kaksi näkemystä vastakkain, ”kaunosielun” ja omansa:

«Oi nerous», – näin muuan kaunosielu sanoi sen –
«oot juurta taivaallista ylhän sähkömyrskyn sala-
main!»

– Ei. Nerous on puutostauti mullan janoisen,
vain sisar kyyneleitten mustan ahdistuksen vala-
main.

(BE, 79.)

Viita hyödyntää *recusatioksi* kutsuttua retorista kuviota, joka perustuu käänteiselle esimerkille. Keskeistä on vastapuolen poetiikan torjuminen: runoilija tuo esiin, miksi hän ei voi kirjoittaa samalla tavalla kuin edeltäjänsä.¹ ”Nerous”-runossa puhuja esittää ensiksi näkemyksen, jonka mukaan nerous on luonteeltaan jotain ylimaallista, mutta hylkää käsityksen sitten sanalla ”Ei”. Puhujan mukaan nerous on sairautta ja luovuus sukua ahdistuksen synnyttämille kyynelille. Vastakkainasettelu koskee myös tyyliä. Kaunosielun ilmaisu on alleviivatun lyyristä ja vanhahtavaa, puhujan ilmaisu puolestaan toteavaa ja tiivistä.

Nerouden käsite oli sotien välisessä kulttuurikeskustelussa esillä erityisesti V. A. Koskenniemen viljelemässä suurmieskultissa.² Toisen maailmansodan jälkeinen runoilijasukupolvi ryhtyi kuitenkin tietoisesti kirjoittamaan vastoin koskenniemeläistä estetiikkaa.³ Tässä tutkimuksessa selvitän, mihin suuntaan Lauri Viita lähti kehittämään suomalaista runoutta.

Metallyyriset runot tarjoavat hedelmällisen tutkimuskohteen, kun tehtävänä on tarkastella kirjailijan poettisia tavoitteita. Metalyriikka on runoutta runoudesta; käsite

¹ Race 1988, 1–3; 1993b, 1017.

² Ks. Karkama 1999, 322–323; ks. myös Koskenniemi 1925, 57–58; 1945, 400.

³ Hökkä 1999, 74; Kunas 1981, 95–97; Laitinen 1997, 286.

viittaa runon tapoihin tarkastella omaa olemustaan ja toimintatapojaan. Runot, joiden teemana on poetiikka tai jokin sen osa-alue, muodostavat huomattavan osan metalyyristen runojen joukkoa.⁴ Keskeistä metalyriikassa ovat myös sen epäsuorat muodot eli runon ilmaisukeinojen korostuminen niin, että ne kiinnittävät huomiota sinänsä.⁵ Temaattinen eli niin kutsuttu eksplisiittinen metalyriikka ja epäsuora eli implisiittinen metalyriikka toimivat runossa usein yhdessä. Runoilija voi esimerkiksi havainnollistaa sitä, mitä käsittelee teeman tasolla, jolloin runokieli on siltä osin tavallista kohosteisempi. Ilmaisukeinot voivat kiinnittää huomiota toimintatapoihinsa myös itsenäisesti. Tällöin poetiikan kysymyksiin kiinnitetään huomiota ainoastaan näyttämisen (*showing*), ei kertomisen (*telling*) kautta.⁶

”Nerous”-runossa metalyyrinen aihe on esitelty suoraan otsikossa, samoin puhujan näkemys aiheesta on ainakin näennäisen avoimesti ilmaistu. Kaunokirjallisuuden teema ei kuitenkaan ole mikään tekstistä suoraan poimittava ilmaisu. Suorat esitykset voivat olla jopa harhaanjohtavia latentisti ilmenevän teeman kannalta.⁷ ”Nerous”-runossa myös itse ilmaisukeinot ovat hyvin latautuneet. Vastapuolen kutsuminen kaunosieluksi ja tämän puheen liioiteltu lyyrisyys viittaavat parodiseen esitystapaan, joka on yksi implisiittisen metalyriikan muoto; parodiaa on luonnehdittu kirjallisuuskritiikiksi, jossa argumentti sisältyy itse viittaukseen.⁸ Voidaan myös kysyä, keiden näkemyksistä runossa on kyse. Kirjalliset vaikutteet, ajassa esillä olevat kysymykset ja Viidan omat mielipiteet ovat kaikki läsnä runossa. Lisäksi on muistettava, että kyseessä on lopultakin runo, taiteellinen konstruktio.

Tutkimuksessa selvitän, millainen poetiikka eli runouskäsitys Viidan metalyyrisistä runoista hahmottuu. Käsittelen keskeisiä poetiikan kategorioita, *suhdetta kirjallisuuden traditioon, tekijää, luomisprosessia, taideteosta ja taiteen vastaanottoa*.⁹ Luvussa 2 tarkastelen runoja, joissa Viita selvittää taiteellisia pyrkimyksiään suhteessa edeltävään ja vallalla olevaan runouteen. Mitä kirjallisia perinteitä Viita jatkaa, miten hän muuttaa niitä ja miten hän suhteuttaa itsensä ajan kirjallisiin virtauksiin? Luvussa 3 tutkin Viidan runoilijakäsitystä. Millaisia runoilijahahmoja hänen teoksissaan on, ja mitä rooleja he saavat

⁴ Ks. Weber 1997, 9–11.

⁵ Müller-Zetzelmann 2000, 170–171.

⁶ Ks. Müller-Zetzelmann 2000, 175.

⁷ Rimmon-Kenan 1995, 10–11.

⁸ Ks. Müller-Zetzelmann 2000, 221–223; Rose 1979, 107.

⁹ Poetiikan kategorioista ks. Weber 1997, 10–11.

toisaalta suhteessa luomisprosessiin, toisaalta ympäröivään maailmaan? Luku 4 on osin limittäinen edeltävän luvun kanssa, mutta painopiste on siinä luomisprosessissa: millainen luomisprosessi on luonteeltaan, ja mitä siinä tapahtuu? Luvussa 5 keskityn itse taideetokseen, runoon. Mikä on runo? Entä millainen on hyvä runo? Viimeisessä analyysiluvussa tutkin runoja, joissa Viita käsittelee poetiikkansa kysymyksiä satiirin keinoin. Keskiössä ovat taiteen vastaanottoon liittyvät ongelmat eli aikalaisten tavat arvioida ja tulkita runoutta. Satiirin kohteina ovat myös aikalaisten runouskäsitteet.

Kuten todettu, eksplisiittinen metalyriikka voi kiinnittää huomiota itse ilmaisutapoihin. Metalyyristen runojen kautta voidaankin tarkastella runouskäsitteiden ja käytännön runon teon suhdetta. Poeettisten teemojen lisäksi tutkin sitä, millaisia implisiittisen metalyriikan muotoja aineiston runoissa esiintyy.

Viidan asema sotienjälkeisessä modernismissä

Tutkimuksen ongelma liittyy Viidan runousopilliseen asemaan suhteessa sotienjälkeiseen modernismiin. Modernismi voidaan ensinnäkin määritellä kahdella tavalla.¹⁰ Yhtäältä sillä voidaan viitata kirjalliseen periodiin eli jonkin estetiikan mukaan nimettyyn ajanjaksoon, toisaalta kirjalliseen suuntaukseen – tai suuntauksiin – eli joukkoon esteettisiä normeja ja niiden toteutuksia. Historiallinen tilanne ja ajanjakson keskeinen kirjallisuus on modernismin esityksissä nähty yhteydessä toisiinsa: kun modernismia kuten mitä tahansa periodia määrittää paradigman- eli ajattelutapojen muutos suhteessa edeltävään periodiin, modernistinen kirjallisuus on jossain määrin tuon paradigmanmuutoksen kirjallinen manifestaatio. Stephen Kernin mukaan modernistisen kirjallisuuden innovaatiot heijastavat 1900-luvun alun tieteissä ja taiteissa tapahtuvaa murrosta, jonka vaikutuksesta niin sanotut suuret kertomukset (*“master narratives”*) menettivät asemansa.¹¹ Kern määrittelee

¹⁰ Termi modernismi on toki saanut eri aikoina ja eri maissa lukuisia sisältöjä. Sillä on viitattu sekä yksittäisiin suuntauksiin ja ryhmiin että laajemmin taiteellisiin liikkeisiin. Yksimielisyyteen siitä, mitä modernismi tarkoittaa ja mitä se pitää sisällään, ei ole päästy. Modernismin määrittelyistä ks. Friedman 2001, 493–505; Mozejko 2007, 14–19.

¹¹ Suuret kertomukset ovat Kernin mukaan yksityinen kertomus (personal narrative), rakkaussuhdekertomus (courtship narrative), perhekertomus (family narrative), kaupungistumisen kertomus (urban narrative), imperiaalinen kertomus (imperial narrative), kapitalistinen kertomus (capitalist narrative), liberalistinen kertomus (liberal narrative), uskonnollinen kertomus (religious narrative) ja taiteellinen

modernismin laajasti ”valikoimaksi uusia tapoja nähdä ja tulkita maailma”.¹² Douwe Fokkema ja Elrud Kunne-Ibsch ovat esittäneet saman hieman toisin. Modernismi näyttäytyy heille määrittäytyneinä ongelmina ja modernistinen kirjallisuus vastauksina kyseisiin ongelmiin, toisin sanoen tiettyinä maailmankuvana ja siihen kytköksissä olevina kirjallisina valintoina.¹³

Suomessa modernismin vuosikymmeninä on pidetty ennen kaikkea 1920- ja 1950-lukuja, joista ensimmäisessä vaikuttivat suomenruotsalaiset modernistit ja tulenkantajat, jälkimmäinen hahmottuu taas etupäässä Haavikon, Mannerin ja Anhavan *kuvaan* perustuvan runouden kautta.¹⁴

Suomenruotsalainen modernismi sai alkunsa jo 1916 Edith Södergranin esikoisteoksen *Dikter* myötä.¹⁵ Muita keskeisiä kirjailijoita olivat Hagar Olsson, Elmer Diktonius, Gunnar Björling ja Henry Parland. Suomenruotsalaiset modernistit saivat vaikutteita niin eurooppalaisista kuin venäläisistä taiteellisista liikkeistä ja suuntauksista: yhteyksiä oli esimerkiksi saksalaiseen ekspressionismiin, mannermaiseen dadaismiin, venäläiseen futurismiin ja angloamerikkalaiseen imagismiin.¹⁶

Tulenkantajiksi itsensä nimennyt runoilijoiden joukko tuli yleisön tietoisuuteen vuonna 1924 albumillaan *Tulenkantajat* ja antologialla *Nuoret runoilijat*.¹⁷ Ryhmän ydinjoukkoon

kertomus (artistic narrative). Lukuun ottamatta taiteellista kertomusta kaikki isot kertomukset kyseenalaistettiin modernismissa. (Kern 2011, 9–20.)

¹² Kern 2011, 2.

¹³ Fokkema and Kunne-Ibsch 1988, 4, 24, 318.

¹⁴ Kern sekä Fokkema ja Kunne-Ibsch ajoittavat modernismin aikavälille 1900/1910–1940, mikä on yleinen tapa erityisesti angloamerikkalaisessa tutkimusperinteessä (Fokkema and Kunne-Ibsch 1988, 4; Kern 2011, 1; ks. myös Mozejko 2007, 15). Modernismi voidaan kuitenkin ymmärtää laajemminkin. Edward Mozejko määrittelee modernismin pitkäkestoiseksi ja kansainväliseksi periodiksi, joka käsittää hyvinkin erilaisia taiteellisia suuntauksia ja ryhmiä. Mozejko tekee eron ennen kaikkea käsityksiin, joissa modernismi liitetään lyhyen aikavälin ilmiöihin ja yksittäisiin ryhmiin, mikä on ollut tavallista tarkasteltaessa modernismia kansallisissa kehyksissä. Jälkimmäisessä tapauksessa kirjallinen ilmiö näyttäytyy pitkälti itsenäisenä ja omavaraisena, myös koherentimpana ja selkeämpänä, mutta toisaalta ilman kytköksiä laajempaan historialliseen taustaan. (Mozejko 2007, 14–16, 20, 28.) Suomalaisissa kirjallisuushistorioissa on niin ikään suosittu jälkimmäistä tapaa, mutta viime aikoina toisenlaisiakin lähestymistapoja periodisointiin on esitetty (ks. Nummi 2012, 363–365; Nummi, Laamanen ja Koriseva 2018.)

¹⁵ 1910- ja 1920-luvut voidaan ymmärtää suomenruotsalaisen modernismin eri vaiheiksi (ks. Lillqvist 2000, 87–88).

¹⁶ Jansson 2007, 838–839; Ziliacus 2000, 81–82.

¹⁷ Pulkkinen 2017, 32–33.

kuuluivat esimerkiksi Olavi Paavolainen, Katri Vala, Lauri Viljanen ja Elina Vaara sekä jo 1912 esikoisteoksensa julkaissut Uuno Kailas. Tulenkantajat ottivat vaikutteita sellaisista taiteellisista liikkeistä kuin futurismi ja ekspressionismi, ja heidän runouttaan luonnehtii modernin elämän ihannoiti ja koneromantiikka sekä toisaalta ruumiillisuus, primitivismi ja eksotismi. Keskeinen muodollinen piirre on vapaa rytmi, joka heidän myötänsä vakiintui osaksi suomalaista runoutta. Poikkeuksiakin on. Erityisesti Uuno Kailaan ekspressionistinen mutta muodoltaan perinteisempi ja modernia kriisikokemusta korostava runous poikkeaa tulenkantajien yleiskuvasta.¹⁸ Aaro Hellaakoski ja P. Mustapää eivät puolestaan kuuluneet tulenkantajien ryhmään mutta olivat kuitenkin suomalaisen modernismin kannalta keskeisiä hahmoja. Hellaakosken typografisesti kokeellista *Jääpeiliä* on pidetty aikakauden ”eurooppalaisimpana” teoksena.¹⁹ Kumpikin Hellaakoski ja Mustapää olivat merkittäviä myös 1950-luvun modernismissa.

Lopullinen modernismin läpimurto tapahtui Suomessa 1950-luvulla.²⁰ Sen ensimmäisiä esiintuloja olivat Aila Meriluodon 1946 ilmestynyt *Lasimaalaus* ja Sinikka Kallio-Visapään 1948 ilmestynyt *Neljästi minä palaan*. Ensiksi mainittu perustui vielä sidottuihin mittoihin, mutta siinä näkyy myös tietoinen irtiotto perinteisestä runomuodosta. Jälkimmäisessä sen sijaan näkyy selvemmin yhteys eurooppalaiseen modernismiin. Aikalaiset ymmärsivät teoksen olevan muodoltaan ja rakenteeltaan uudenlainen, myöhemmin siinä on nähty modernismille ominaisia sisällöllisiä piirteitä kuten uudenlainen aikakäsitys ja myyttien käyttö.²¹

¹⁸ Riikonen 2007, 848–849; Koskela 1999, 264–272.

¹⁹ Esim. Laitinen 1997, 389. Tuoreessa tutkimuksessaan Hellaakoskesta Veijo Pulkkinen tosin huomauttaa, että Hellaakosken kokeilut olivat maltillisia verrattuna italialaiseen ja venäläiseen futurismiin tai dadaismin visuaalisiin kokeiluihin ja että *Jääpeilissä on jopa antimodernistisia piirteitä* (Pulkkinen 2017, 52–53).

²⁰ Edellä mainittujen lisäksi modernismin yhteydessä on mainittu seuraavat liikkeet ja ajanjaksot: 1880-luvun realismi ja naturalismi, vuosituhannen vaihteen (1890–1910) symbolismi ja uusromantiikka sekä vasemmistolaisen Kiila-ryhmän runous 1930- ja 1940-luvuilla. (Nummi 2012, 364; Riikonen 2007, 847; ks. myös Viikari 2003, 193–194.) Kiilalaiset jatkoivat tulenkantajien perinnettä kirjoittamalla vapaarytmistä runoutta. He ottivat kantaa yhteiskunnallisiin ongelmiin ja sijoittivat runonsa työläiskaupunginosiin. He olivat myös avoimen poliittisia, mikä erottaa heidät Viidan poliittisesti sitoutumattomasta yhteiskunnallisuudesta. Kiilan keskeisiä hyrykoita olivat Jarno Pennanen, Arvo Turtiainen ja Viljo Kajava sekä entinen tulenkantaja Katri Vala.

²¹ Kunnas 1981, 72–75, 80–81.

Varsinaisena sotienjälkeisen modernismin vedenjakajavuotena pidetään usein vuotta 1949, jolloin julkaistiin ensimmäinen Eliot-suomennos, *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Vuosi oli lisäksi tuottoisa uudenlaisen runouden kannalta. Silloin ilmestyivät esimerkiksi sellaiset runoteokset kuin Lasse Heikkilän *Miekkalintu*, Lassi Nummen *Intohimo olemassaoloon* ja *Vuoripaimen* sekä Viljo Kajavan *Siivitettyt kädet*.²² Käänteeseen voi huomata myös Viidan samana vuonna ilmestyneen *Kukunorin* kritiikeistä, joissa sana modernismi ja sille likeisiä käsitteitä esiintyy runsaammin ja eri hengessä kuin kaksi vuotta sitä ennen ilmestyneen *Betonimyllärin* kritiikeissä. Toinen käänteentekevä vuosi oli 1951, jolloin Haavikon *Tiet etäisyyksiin* ilmestyi. Teos edusti selvästi toisenlaista ilmaisua kuin mitä siihen mennessä oli kirjoitettu, ja Haavikon itsenäiseen kuvaan ja puhuttuun rytmiin perustuvaa runoutta alettiin nopeasti pitää modernistisena kirjoituksena *par excellence*. Eräässä haastattelussaan Haavikko toteaa itsekin ottaneensa etäisyyttä juuri 40-luvun runouteen, jossa oli ”vähän niin sanottua modernismin alkua” ja joka oli hänen mielestään vaikeatajuista ja epäselvää.²³ Haavikon rinnalle modernismin ytimeen tulivat pian Anhava ja uudistunut Manner, jotka on myös yhdistetty uuden runokuvan estetiikkaan.

Tavallisesti Viita luetaan niin kutsuttujen siirtymäkauden tai välipolven kirjailijoiden joukkoon, joka ilmaisultaan jää jonnekin perinteisen ja modernistisen runomuodon välimaastoon.²⁴ Viidan perinteisistä piirteistä mainitaan usein mitallisuus; Viita hyödynsi runomittoja, kun 50-lukua yleisesti luonnehtii vapaarytmisyyden valtavirtaistuminen.²⁵ Modernistisista piirteistä erityisesti kielikeskeisyys on ollut esillä.²⁶ Lisäksi temaattiset yhteydet sotienjälkeiseen runouteen on pistetty merkille.²⁷ Toisaalta uudemmassa *Suomen kirjallisuushistoriassa* (1999) Pertti Lassila näkee Viidan lähes taantumuksellisenä:

Viita ei kavahtanut esittää runoissa kokonaisia maailmanselityksiä, ja muutenkin hän oli mieltynyt sellaisiin abstrakteihin käsitteisiin ja sanoihin, jotka modernismi tahtoi hylätä. [...] Viidan [...] kirjailijakäsitykseen kuului edelliseltä vuosisadalta

²² Esim. Hökkä 1999, 68; Pekonen 2004, 116.

²³ <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/haavikko-modernismi-ja-historia>

²⁴ Polkunen 1967, 553; Kunnas 1981, 46–53.

²⁵ Katajamäki 2004, 137; 2016, 11; Kunnas 1981, 47.

²⁶ Artikkelissaan ”’Kukunor – niin kaunis sana!’ Metakielellisyys Lauri Viidan Kukunorissa” (2004) Sakari Katajamäki käsittelee Viidan toisen runoteoksen Kukunorin (1949) kieltä koskevia katkelmia 1940- ja 1950-lukujen modernismikeskustelun valossa.

²⁷ Kunnas 1981, 53. Viidan tuotannon modernistisista piirteistä ks. myös Launonen 1988, 18–19, 23–24; Niemi 1995, 41–44, 153.

periytyvä vakaumus taiteilijasta poikkeusyksilönä, nerona, jolla on kyky nähdä tai aavistaa totuudesta enemmän kuin muilla. 'Vapaa, vapaa olen, / olen Ihminen', kirjoittaa Viita 'Orjan laulussa' ja osoitti kuinka kaukana hän oli ajan modernismin vaikutuksesta.

(Lassila 1999, 37.)

Vaikka Viita käsittelee neroutta, voidaanko yksiselitteisesti sanoa, että hän halusi säilyttää ”edelliseltä vuosisadalta periytyvän vakaumuksen”? Mikä on Viidan kirjailijakäsitys? Toisin kuin Lassila väittää, Viita kieltää mahdollisuuden kokonaisvaltaisiin maailmanselityksiin ja objektiiviseen totuuteen, kuten tässä tutkimuksessa tullaan moneen kertaan toteamaan. Lassila ei myöskään näytä huomaavan valitsemaansa esimerkkiin sisältyvää ironiaa – orja laulaa vapaudesta.²⁸

Toisinaan korostetaan myös Viidan individualistisuutta: sitä, että hän viime kädessä kulki omaa polkuaan välittämättä niin edeltävän kirjallisuuden malleista kuin ajan trendeistäkään.²⁹ Individualistisuuteen vetoaminen on sekin tapa väistää hankala asemoimisen ongelma.

Yrjö Varpio on laajimmin pohtinut Viidan kirjallisuushistoriallista asemaa tutkimuksessaan *Lauri Viita: kirjailija ja hänen maailmansa. Lauri Viidan tuotanto elämäkerrallisia, tuotannollisia, yhteiskunnallisia ja kirjallisuushistoriallisia taustatekijöitä vasten tarkasteltuna* (1973). Varpio korostaa Viidan ennen esikoisteoksen ilmestymistä lukeman kirjallisuuden merkitystä. Erityisinä innoituksen lähteinä hän mainitsee suomenkielisen lyriikan, tietokirjallisuuden ja työväenkirjallisuuden perinteen. Toisaalta Varpio esittää Viidan sotienjälkeisen kirjailijasukupolven ”tyypillisenä edustajana”, jota luonnehtii ”yhteiskunnallisten ja maailmankatsomuksellisten arvojen uudelleenarvioimisen tarve, halu edellisen kirjallisen sukupolven taiteellisten tulosten ja päämäärien arvosteluun sekä pyrkimys kirjallisuuden jälleenrakentamiseen sodan aiheuttaman pysähdyksen jälkeen.”³⁰ Viidan tuotannon kytköksiä ajan virtauksiin Varpio

²⁸ Helsingin Sanomien arvostelussaan *Lauri Viljanen pitää puolestaan "Orjan laulua" myönteisessä mielessä yhtenä Betonimyllärin mieleenpainuvimmista runoista* (Viljanen 1947).

²⁹ *Marjanen 1967, 491.*

³⁰ *Varpio 1973, 62–77.*

nostaa esiin lähinnä yksittäisten kysymysten kohdalla eikä esitä kokonaisvaltaisempaa näkemystä Viidan suhtautumisesta edeltävään kirjallisuuteen.³¹

Viidan tekstien suhteuttaminen ajan kirjallisiin suuntauksiin on lähinnä tarkoittanut tuotannon piirteiden jaottelua toisaalta perinteisiksi, toisaalta modernistisiksi. Tällainen piirteiden erittely toistaa taipumusta mieltää Viita vanhan ja uuden ilmaisun välimaastossa olevana kirjailijana selvittämättä tarkemmin, *miten* Viita perinteellisyyttään tai uudistushenkeään toteuttaa. Monen muunkin ajan kirjailijan voi väittää omaksuneen sekä vanhoja että uusia ilmaisukeinoja. Viidan runousopillisen asemoimisen ongelmassa on kyse jostakin yleisemmästä kuin tuotannon yksittäisistä piirteistä, ei kuitenkaan niin yleisestä kuin ”uudelleenarvioimisen tarve”, joka pätee suurin piirtein kaikkiin sotien jälkeen aloittaneisiin kirjailijoihin.

Aikalaiskriitikot korostivat harvoin Viidan perinteellisyyttä. *Betonimylläriä* pidettiin tuoreena ja suomalaista lyriikkaa uudistavana, Viitaa itseään luonnehdittiin muun muassa ”tulevaisuuden runoilijaksi”.³² Vaikka Viitaa ei mielletty modernistiksi niin kuin Haavikkoa, Anhavaa ja Manneria, hänen runonsa kytkettiin ajankohtaisiin runousopillisiin käsitteisiin. Kun keskustelu modernismista kiihtyi 40-luvun loppua kohti, Viidan toisesta teoksesta, 1949 ilmestyneestä runoelmasta *Kukunor*, puhuttiin asiaankuuluvien luonnehdinnoin ja muotisanoin. Teosta kuvailtiin ”Viidan omaksi surrealismiksi”, Viita itse nimettiin ”Pieksämäen Eliotiksi”. *Kukunorin* kirjoitettiin olevan monimerkityksinen ja assosiativinen, jotka kumpikin luettiin eliotlaisen poetiikan ominaisuuksiksi.³³ Modernismia käytettiin myös negatiivisessa merkityksessä: käsite oli yleistynyt niin, että sitä saatettiin käyttää haukkumasanana.³⁴

Viidan kolmas runoteos, kokoelma *Käppyräinen*, ilmestyi 1954. Vaikka moni arvostelija ei pitänyt kokoelmaa tekijänsä parhaana, Viita säilytti asemansa yhtenä

³¹ Tutkimuksessaan Mäkelän piiri. Tutkimus tamperelaisesta kirjailijapiiristä (1946–1954) ja sen tuotannosta (1975) *Varpio on lisäksi tarkastellut Viidan 40- ja 50-luvun tuotantoa osana niin sanottua Mäkelän piiriä eli vuosina 1946–1954 toiminutta tamperelaista kirjailijaryhmää. Varpio kuitenkin korostaa sitä, että Mäkelän piiri oli ”yksilöiden yhteisö”, jonka jäsenille epäohjelmallisuus oli tärkeää. Hän ei täten lähde määrittelemään piirille yhteistä estetiikkaakaan. (Varpio 1975, 76, 92, 102.)*

³² Vuorela 1947; ks. myös H.L. 1947; Jalkanen 1947; Koskeniemi 1947; Suomi 1947; T. S. V. 1947; V.P. 1947.

³³ Kupiainen 1949a; L. T. -nen 1949; ks. myös Anhava 1949; ATE. 1949; Koskeniemi 1949; Kyrölä 1949; Mattila 1949.

³⁴ L.K. 1949; V.P.1949.

arvostetuimmista runoilijoista. Teoksesta löydettiin sellaisia uuden runousopin piirteitä kuin aineksen arkipäiväisyys, puhekielisyys, minäkeskeisyydestä vapautuminen ja lyriikan rajojen avartuminen. Toisaalta kriitikot nostivat esiin runojen, ainakin mielestään parhaimpien, taidokkaan rytmisyyden. Viidan maine runomittojen ja rytmin taitajana sai sysäyksen jo esikoisteoksesta. Niidenkin osalta hänen nähtiin pikemminkin uudistavan runokieltä kuin toistavan perinteisiä malleja.³⁵ Viidan neljäs ja viimeinen runokokoelma *Suutarikin, suuri viisas* ilmestyi 1961. Arvioijat kiinnittivät huomiota erityisesti teoksen kansanrunousvaikutteisiin ja pitivät Viitaa Leinon veroisena kalevalamitan modernisoijana.³⁶

Viidan runousopillisen asemoimisen ongelma liittyy sotienjälkeisen periodin eli niin kutsutun sotienjälkeisen modernismin tai 50-luvun modernismin uudelleenarviointiin, jota viime vuosina on alettu tekemään.³⁷ Kuvaa suomalaisesta 50-luvun modernismista on pitkään hallinnut aikalaisten omakuva, se miten aikalaiset, tai vaikutusvaltaisimmat heistä, ymmärsivät ja määrittivät modernismin. Esimerkiksi Tuomas Anhavan vuonna 1956 hahmottelemat modernistisen runouden piirteet ovat vakiintuneet 50-luvun modernismin tuntomerkeiksi: 1) rytmin vapautuminen perinteisistä runomitoista, 2) kuvakielen vapautuminen sovinnaisista kielikuvista ja 3) kuvan itsenäistyminen.³⁸ Piirteiden perusteella Viita sijoittuu jokseenkin yksiselitteisesti modernismin rajojen ulkopuolelle: hän otti runomittojen keinovarannon laajasti käyttöönsä, hyödynsi perinteistä kuvakieltä ja esitti kriittisiä huomioita uudesta runokuvasta. Mutta jos tarkastellaan piirteiden taustalla vaikuttavia poeettisia ongelmia, aletaan huomata yhtäläisyyksiä Viidan ja modernistien välillä: tutkimukseni aineisto osoittaa, että Viitaa askarruttivat samat ongelmat kuin hänen aikalaisiaan. Runoissaan Viita myös selvittää, miksi hän kuitenkin lähti kirjoittamaan toisin kuin modernistit. Viita asettuu luontevasti osaksi 50-luvun periodikuvaa huolimatta siitä, että hänen runoutensa poikkeaa olennaisin osin Anhavan, Mannerin ja Haavikon edustamasta uudesta runosta.

³⁵ Ks. A.V.1954; Kajava 1954; Kinnunen 1954; Kippola 1955; Laitinen 1954; Tanner 1955; Tiainen 1954.

³⁶ Ks. H.G.G. 1961; Holappa 1961; Kyyrö 1961; Mattila 1962; Peromies 1961; Polkunen 1961; Raittila 1962; Turtiainen 1961.

³⁷ Ks. esim. Hökkä 2013, 7–12; Kainulainen 2011, 5–10; Nummi, Laamanen ja Koriseva (2018); Toivanen 2009, 44–95;

³⁸ Anhava 1956a/2002, 394.

Väitöskirjani ensisijainen tehtävä on selvittää Viidan poetiikka. Toisaalta Viidan poetiikan vertaaminen samaan aikaan kehittyvään uuteen runousoppiin paitsi selittää tiettyjä Viidan poetiikan piirteitä myös osaltaan täydentää paraikaa uudelleenarvioinnin kohteena olevaa kuvaa 50-luvun modernismista.

Modernismi- ja Viita-tutkimus

Väitöskirjani jatkaa tämän vuosituhannen aikana runsaasti kasvanutta modernismin tutkimusta. Erityisesti modernismin runoilijat ovat olleet kiinnostuksen kohteina. Viimeaikaisista tutkimuksista mainittakoon Veijo Pulkkinen modernismiinkin uusia näkökulmia tuova *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä* (2017), Tuula Hökän Helvi Hämäläisen, Sinikka Kallio-Visapään, Tyyne Saastamoisen ja Mirjam Tuomisen runoutta käsittelevä *Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja* (2013), Siru Kainulaisen *Kun sanat eivät riitä. Rytm, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous* (2011) sekä Tuulia Toivasen *"Se on se kiinalainen Nieminen". Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa* (2009).³⁹

Tutkimuksissa korostuu sotienjälkeisen modernismin heterogeenisyys.⁴⁰ Monimuotoisuutta on myös lähestytty eri tavoin. Esimerkiksi edellä mainitussa tutkimuksessaan Tuula Hökkä toteaa, että on ”parempi katsoa suosiolla modernismin ajallisten periodisointisiivujen sijasta sitä, mitä yksittäiset kirjailijat ovat todella tehneet

³⁹ Lisäksi seuraavat runoilijat ovat 2000-luvulla saaneet oman tutkimuksensa: Mirkka Rekola (Seutu 2016), Anna-Maija Raittila (Mäkitalo 2016), Lassi Nummi (Turunen 2010; Kajannes 2003), Paavo Haavikko (Pentikäinen 2004; 2002; Kaunonen 2001), Helvi Juvonen (Enwald 2006), Helvi Hämäläinen (Kähkönen 2004), Lasse Heikkilä (Pekonen 2002) ja Juha Mannerkorpi (Lankinen 2001) sekä suomenruotsalaisen modernismin puolelta Bo Carpelan (Hollsten 2004; Hellgren 2014; 2009), Edith Södergran (Haapala 2005; Rahikainen 2014) ja Gunnar Björling (Hertzberg 2002). Keskeisenä mainittakoon myös edellisen vuosituhannen puolella ilmestynyt tutkimus Eeva-Liisa Mannerista (Hökkä 1991). Listaa täydentävät lisäksi erilaiset artikkelikokoelmat ja lukuisat yksittäiset artikkelit. Erityisesti modernismiin keskittyvät Katriina Kajanneksen, Leena Kirstinän ja Annika Waenerbergin toimittama artikkelikokoelma *Katkos* ja kytös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon (2004), Pirjo Lyytikäisen toimittama *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin De Siècle* (2003) ja Tuula Hökän toimittama *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä* (2001). Lisäksi Päivi Koiviston ja Daniela Silénin toimittaman kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirjan Joutsen/Svanen vuoden 2018 numeron teema on modernismi.

⁴⁰ Esim. Enwald 2006, 12–13; Hollsten 2004, 36; Hökkä 1999, 69; Kunnas 1981, 139; Viikari 1992, 34.

kirjoittamisessaan, mitä ovat ajatelleet runoudesta, millaiseksi heidän poetiikkansa ovat muotoutuneet.”⁴¹ Toista tapaa edustaa Maria-Liisa Kunnaksen tutkimus *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959* (1981), jossa sotienjälkeinen runous jakautuu kahteen pääasialliseen suuntaukseen, perinteen jatkajiin ja radikaaleimpiin uudistajiin. Erilliseksi ryhmäksi Kunnas erottaa vielä uuden kielen runoilijat, jotka ovat osin samat kuin radikaalit uudistajat.⁴² Hökän yksityisten poetiikkojen strategian ja Kunnaksen suurien linjojen väliin mahtuu loputon määrä tapoja luokitella runoilijoita ja yleistää yksityisistä poeetikoista virtauksia. Työssäni tarkastelen modernismin heterogeenistä kenttää Viidan poetiikan näkökulmasta. Tutkin, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja Viidan ja muiden poetiikkojen välillä esiintyy ja mitä ne mahdollisesti kertovat sotienjälkeisestä modernismista yleensä?

Viidasta tehty tutkimus on kasvanut viime aikoina huomattavasti. Pitkään ainoa laaja tutkimus oli Varpion 1973 ilmestynyt *Lauri Viita: kirjailija ja hänen maailmansa. Lauri Viidan tuotanto elämäkerrallisia, tuotannollisia, yhteiskunnallisia ja kirjallisuushistoriallisia taustatekijöitä vasten tarkasteltuna*. Vuonna 2012 ilmestyi Raimo K. R. Salokankaan psykiatrinen elämäkerta *Kirjailijan kieli ja mieli. Lauri Viidan elämä sairauden valossa*, vuonna 2015 Anneli Niinimäen kielitieteellinen väitöskirja *Moniääninen Moreeni. Referointi ja moniäänisyys Lauri Viidan Moreenissa* ja 2016 Sakari Katajamäen väitöskirja *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa*. Vuonna 2016 ilmestyi myös Olli Löytyn toimittama esseekokoelma *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Lisäksi Viidasta on kirjoitettu lukuisia artikkeleita ja opinnäytetöitä. *Kukunorin* nonsensesta on kirjoittanut myös Anna Hollsten (1995), muutoin tutkimusta leimaa keskittyminen Viidan runouden kieleen (Katajamäki 1999, 2001, 2002, 2004; Launonen 1990; Varpio 1983) sekä kuvallisuuteen ja trooppeihin (Laamanen 2013; Launonen 1988; Ruskeepää 2007). Uusimmat, tällä vuosikymmenellä julkaistut tieteelliset artikkelit käsittelevät pääosin Viidan romaaneja *Moreeni* (Laukkanen ja Lönnroth 2016; Melkas 2013) ja *Entäs sitten, Leevi* (Katajamäki 2013). Tieteellisten julkaisujen ohella 2016

⁴¹ Hökkä 2013, 9–10.

⁴² Perinteen jatkajia olivat Kunnaksen mukaan Viita, Juha Mannerkorpi, Helvi Juvonen, Helvi Hämäläinen ja Marja-Liisa Vartio. Uudistajia eli niitä, jotka pyrkivät irtautumaan perinteestä, olivat esimerkiksi Aila Meriluoto, Kirsi Kunnas, Lasse Heikkilä ja Lassi Nummi. ”Uutta kieltä” edustivat muun muassa Paavo Haavikko, Eila Kivikk’aho, Tuomas Anhava, Mirkka Rekola ja Eva-Liisa Manner. (Kunnas 1981, 46, 72–75, 78–80, 82–88, 101–138.)

ilmestyi Katajamäen toimittama *Ne runot, jotka jäivät*, joka sisältää Viidan runoja julkaistujen kokoelmien ulkopuolelta, 2017 Seppo Viidan toimittama kokoelma Viidan sota-aikaisia kirjeitä *Lauri Viita – kirjeitä 1938–1944*.

Huolimatta varsin runsaasta määrästä erityistutkimuksia ainoa yleisesitys Viidan lyriikasta on 1966 Viidan *Koottujen runojen* yhteydessä ilmestynyt Marjukka Kaasalaisen lyhyt tutkielma ”Lauri Viita runoilijana”. Tähän puutteeseen pyrin työlläni vastaamaan: aineistoni koostuu kaikista Viidan runoteoksista, ja analyysin kohteina olevat runot edustavat tuotannon keskeisiä teemoja ja toimivat näin avaimina muihinkin Viidan teksteihin.

Runoilija Pispalasta

Lauri Viita syntyi 17.12.1916 Pirkkalan Pispalassa, jossa hän sotavuosia lukuun ottamatta asui aina vuoteen 1948 asti. Pispala, Tampereen ”punainen kylkiäiskylä”, oli Tampereen tavoin leimallisesti työväenaluetta. Viidallakin oli tunnetusti työläistausta. Hän toimi isänsä lailla kirvesmiehenä ennen kuin ryhtyi vapaaksi kirjailijaksi, mikä tosin tapahtui jo pian esikoisteoksen ilmestymisen jälkeen. Asepalvelus- ja sotavuodet huomioon ottaen Viita ei lopultakaan toiminut ammatissa montaa vuotta.⁴³ Työläisen elinpiiri on kuitenkin läsnä Viidan teoksissa, erityisesti *Betonimyllärissä* ja 1950 ilmestyneessä romaanissa *Moreeni* (MO). Sisällöllisten elementtien kuten miljöön ja kuvaston lisäksi työläisen elinpiiri ilmenee esimerkiksi tietyn sosiaalisen kerrostuman kielenkäytön ja lyyrisen ilmaisun yhdistymisenä. Esikoisteoksellaan Viita toi suomalaiseen runouteen aivan uudenlaisen arkisen kielen.⁴⁴ Viita tarttui myös yhteiskunnallisiin ongelmakohtiin, mutta hän ei ollut yhteiskunnallinen ohjelmallisesti kuten esimerkiksi kiilalaiset.⁴⁵

Viita luetaan osaksi tamperelaista työläiskirjailijakulttuuria, vaikka hän ei 1948 Pispalasta muutettuaan pääosin enää Tampereen seuduilla asunut. Erityisesti niin kutsutun Mäkelän piirin merkitys Viidan uralle ja ajattelulle on huomionarvoinen. Mäkelän piiri oli vuosina 1946–1954 kokoontuva, pääasiassa tamperelaisista työläiskirjailijoista koostuva ryhmä, joka oli muodostunut Tampereen kaupunginkirjastonjohtajan Mikko Mäkelän

⁴³ *Varpio* 1973, 20, 42–49; 1974, 6–7.

⁴⁴ *Kunnas* 1981, 47.

⁴⁵ *Varpio* 1973, 47, 99.

ympärille. 1946 Mäkelä oli aloittanut kirjastossa ”maanantaiesittelyt”, joissa käsiteltiin kotimaisia ja ulkomaisia kirjauutuuksia, joskus vanhempaakin kirjallisuutta. Tamperelaisten lisäksi esittelijöinä oli sellaisia kirjallisia vaikuttajia kuin Anhava, Hellaakoski, Kauko Kare ja Osmo Hormia. Mäkelän piiri syntyi näiden maanantaiesittelyjen yhteyteen. Viidan lisäksi piirin jäseniä olivat Väinö Linna, Ilpo Kaukovalta, Veikko Pihlajamäki, Aladâr Valmari ja Harri Kaasalainen joitakin mainitakseni.⁴⁶ Vuodesta 1949 lähtien kokoontumisiin osallistui myös Alex Matson, jonka kautta piiriläisille avautui väylä Euroopan ja Yhdysvaltojen kirjallisiin virtauksiin. Matson oli tärkeä angloamerikkalaisen kirjallisuuden välittäjä jo 20-luvulla, ja hänen 1947 ilmestynyt teoksensa *Romaanitaide* teki uskriteikiin ajatuksia tunnetuksi laajemmalle yleisölle.⁴⁷

Mäkelän piiri näyttäytyy 50-luvun modernismin vastavoimana: mukaan lukien Viita piirin jäsenet suhtautuivat kriittisesti modernismiin, ja 1950-luvun puolivälissä tamperelaisten kirjailijoiden ja helsinkiläisten modernistien välille syttyi kirjallinen kiista.⁴⁸ On kuitenkin muistettava, että esimerkiksi maanantaiesittelyissä puhujina oli myös modernistien edustajia. Lisäksi Matson on yhdistävä tekijä tamperelaisten ja muiden 50-lukulaisten kanssa. Esimerkiksi 1958 äänitetyssä radiokeskustelussa Kai Laitinen luonnehtii 30-luvun ja 50-luvun sukupolvien välistä eroa siten, että siinä missä edellinen luki Spengleriä, jälkimmäinen luki Matsonia.⁴⁹

Viita ei korostanut tamperelaisuuttaan vaan pispalalaisuuttaan. Jo kouluikäisenä hän kirjoitti tekstit ”Ylistyslaulu Pispalalle” ja ”Pispala, maailman keskus”. Myöhemmin eräässä haastattelussa hän sanoi, että ”Pispala ei ole minulle vain senaikainen asuinpaikka, se on ajattelupaikka, jatkuvasti.”⁵⁰ Tuotannossaan Viita korostaa yleisesti varhaisvuosien merkitystä kirjailijan kehitykselle. *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman aforismissa hän kirjoittaa: ”Ennen kuin sanot ketään omaperäiseksi, käy hänen kanssaan siellä, mistä hän on tullut” (SU, 99). Samansuuntainen ajatus esiintyy Viidan viimeisessä teoksessa, romaanissa

⁴⁶ *Repo* 1955; *Varpio* 1975, 18.

⁴⁷ *Varpio* 1971, 15–20, 37–41, 81–86.

⁴⁸ *Varpio* 1975, 96–98.

⁴⁹ <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/05/03/kirjallinen-modernismi-murtautui-esiin-1950-luvulla>

⁵⁰ *Varpio* 1973, 53–55; Viidan ja Pispalan suhteesta ks. myös Löytty 2016; Salokangas 2012, 32; *Varpio* 2016, 13–17.

Entäs sitten, Leevi (EN, 1965), jonka päähenkilö, kirjailijaksi aikova Leevi, toteaa, että ”[m]itäpä nerokaan muuta on kuin lapsuudenympäristönsä ja -aikansa edustaja” (EN, 101).

Viidan tuotannossa Pispalasta kasvaa kirjallinen paikka, topos. Sen mallina toimii Pispala soraharjuineen ja värikkäine taloineen, mutta siihen liittyy myös erityisiä merkityksiä ja symboliikkaa. Kirjallinen Pispala alkaa hahmottua jo Viidan sota-aikaisissa kirjeissä: ”Viidan teosten Pispala-kuvan kannalta [vuosina 1938–1944 kirjoitetuissa] kirjeissä on merkittävää se, kuinka poissaoleva muuttuu läsnäolevaksi. Reaalisen Pispalan päälle luodaan fantasian ja liioittelun avulla uudenlainen todellisuus.”⁵¹ Viidan teoksista *Moreenissa* Pispala on keskeinen tapahtumapaikka ja sen rooli on siten näkyvin. Pispala on romaanissa luovan hengen tyyssija. Seuraava katkelma kuvaa Pispalan rakentamista:

Mökin sai tehdä ihan mielensä mukaisen; [...] Ja eikö muka tehty? Kyllä! Ei kysytty rakennuspiirustusta, ei työsuunnitelmaa, kustannusarvioita, arkkitehtiä, mestaria, teettäjä – ei muuta kuin siitä poikki ja seinään. Niinkuin [sic] linnut tietävät miten pesänsä tekevät, niin tiesivät Pispalan miehet, miten syntyi Luojan palikkaleikki korkealle moreenipenkereelle. Kaltevaa kamaraansa uhmaten jokainen mökki ja mies pyrki vain julistamaan omaa olemisen riemuaan. Ei ollut se työ työtä, vaan jumalanpalvelusta, pakanallista intohimoa. Ei ollut enää yö yötä ja päivä päivää, arki arkea ja pyhä pyhää; oli vain hyvää ja huonoa rakennussäätä, ja sunnuntai oli parasta. Kirveitten, vasaroitten, hirsinuijien iskusarjat kiirivät ympäröivän vetten päällä. Monias sammaloitunut vierinkivi, Herraties mistä ja milloin tullut, sai vapauttavan sysäyksen riemukkaaseen retkeen jymisevää rinnettä alas – muuten vain.

(MO, 30.)

Luomisen teema on *Moreenin* keskeinen juonne, jota varioidaan eri tavoin.⁵² Pispala edustaa romaanissa yksilöllistä luovuutta, joka asettuu tasapäistävän, kaupungistumisen ja teollistumisen määräämän yhteiskunnallisen kehityksen vastakohdaksi. *Entäs sitten, Leevi* -romaanissa Pispalaa ei mainita nimeltä, mutta romaanin miljöö viittaa selvästi Viidan lapsuudenmaisemiin. Esimerkiksi, kuten Varpio huomauttaa, ”Leevin kotipiha on saanut piirteensä tarkalleen Viitojen pihasta Mäntytieltä”.⁵³

Viidan runoteoksissa Pispala mainitaan vain *Betonimyllärin* runossa ”Alfhild” sekä *Koottuihin runoihin* (1966) sisältyvässä ”Onni”-sikermässä. Toisin kuin kirjeiden Pispala, joka Varpion mukaan ei ole ”haavekuva tai muistojen kotiseutu”, *Betonimyllärin* Pispala on

⁵¹ Varpio 2016, 15.

⁵² Ks. myös Niinimäki 2015, 242–244.

⁵³ Varpio 1973, 241.

nostalgian sävyttämä: siihen heijastuu puhujan kaipuu varhaisvuosien maisemiin ja siellä koettuun onnen aikaan. Lapsuuden Pispala on Viidan *locus amoenus*, ihana paikka, jossa saa kokea iloa ja harmoniaa. Vaikka Pispalaa ei ”Alfhildin” jälkeen enää mainita, se on läpi runotuotannon läsnä kaipuuna tuohon ihannepaikkaan – ja kääntöpuolena särkyneen idyllin kuvina. Viidan romaaneista ja runoteoksista voidaan havaita sama ilmiö: sen jälkeen, kun Pispalan merkitys on eksplisiittisesti tuotu esille, se jää vaikuttamaan taustalle, näkymättömänä mutta merkityksellisenä tekijänä.

Viidan pohjimmiltaan idealistisen runousteorian punaisena lankana on pyrkimys taiteessa yhdistää ihannekuva maailmasta reaaliseen todellisuuteen niin, että lopputuloksena on yhtä aikaa harmoninen ja tosi maailma. Uuden maailman esikuvana toimii paradoksaalisesti muistojen Pispala. Pispala on Viidan runomaailman keskus.

Tutkimuksen aineisto

Aineistoni koostuu valikoiduista runoista Viidan neljästä runoteoksesta *Betonimylläristä*, *Kukunorista*, *Käppyräisestä* ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmasta. Näistä *Kukunor. Satu ihmislapsille* on runomuotoinen tarina, loput kolme runokokoelmia. Viimeinen runoteos *Suutarikin, suuri viisas* sisältää runojen lisäksi aforismeista koostuvan *Proosaa*-osaston. Otan huomioon myös joulukuussa 1965 *Parnassossa* ilmestyneen runosikermän ”Onni”, joka sittemmin liitettiin Viidan *Koottuihin runoihin* (1966). Sikermä on yksi Viidan tunnetuimmista runoista, vaikka se ei kuulukaan varsinaiseen runotuotantoon, joka tässä tutkimuksessa siis rajoittuu Viidan elinaikana julkaistuihin runoteoksiin.⁵⁴

Vaikka Viidan runotuotanto on verrattain suppea, metalyyrisiä runoja on enemmän kuin yhdessä tutkimuksessa on mahdollista seikkaperäisesti käsitellä. Aineistoni ensisijaisena valintaperusteena on ollut edustavuus: analysoitavat runot edustavat parhaiten kutakin poetiikan kategoriaa, jotka siis ovat suhde kirjallisuuden traditioon, tekijä, luomisprosessi, taideteos ja vastaanotto. Runoissa kulminoituvat kategorian keskeiset piirteet, ja niistä tehdyt tulkinnat auttavat ymmärtämään muita saman aihepiirin runoja. Periaatteessa

⁵⁴ ”Onni” ilmestyi Parnassossa samana päivänä, kun Viita menehtyi auto-onnettomuudessa saamiinsa vammoihin. Lehdessä sikermä julkaistiin käytännön syistä kahdeksanosaisena, mutta alun perin siinä oli yhdeksän osaa. Käytäntö siirtyi myös Koottuihin runoihin. (Katajamäki 2016b, 110; Varpio 1973, 7–8.) Yhdeksänosaisena ”Onni”-sikermän voi lukea kokoelmasta *Ne runot*, jotka jäivät. Runoja kokoelmien ulkopuolelta (2016).

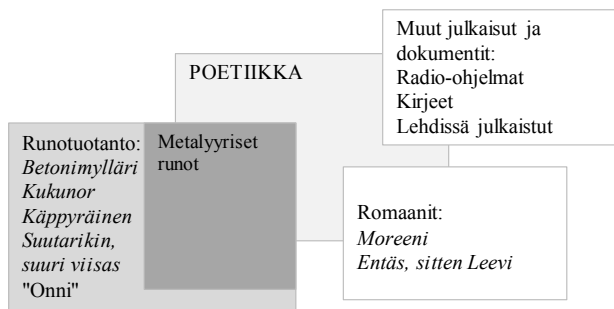
aineistoni koostuu Viidan koko runotuotannosta. *Betonimyllärin* osuus on kuitenkin muita teoksia suurempi: Viita luo runouskäsitteensä keskeisiltä osin jo esikoisteoksessaan. Myös *Kukunor* saa tutkimuksessa suhteellisen paljon tilaa. *Kukunor* on yhtenäinen tarina siinä missä *Betonimylläri*, *Käppyräinen* ja *Suutarikin*, *suuri viisas* ovat runokokoelmia. Sitä voidaan myös kokonaisuudessaan lukea metalyyrisesti, kun runokokoelmista metalyyrisiä runoja on vain osa.

Viittaaan myös *Moreeniin* ja *Entäs sitten*, *Leevi* -romaniin. Viita ei tee jyrkkää eroa runo- ja romaaniteostensa välillä. Hän nojaa jo kirjoittamaansa ja olettaa, että lukijakin on tutustunut mahdollisiin edeltäviin teoksiin. Joskus tekstien välinen yhteys osoitetaan selvästi esimerkiksi samaa motiivia käyttämällä. Usein lukijan on kuitenkin yksinkertaisesti muistettava, mitä Viita on jostakin aiheesta aiemmin kirjoittanut tai esimerkiksi miten hän on jotakin symbolia käyttänyt. Tästä syystä *Moreeni* on tutkimuksessa enemmän esillä kuin *Entäs sitten*, *Leevi*, vaikka jälkimmäinen taiteilijaromaanina olisikin ilmeisempi vertailukohta. *Moreeni* ilmestyi kolme vuotta *Betonimyllärin* jälkeen, ja Viidan tiedetään työstäneen teoksia samaan aikaan.⁵⁵ *Moreeni* osallistuu *Betonimyllärissä* aloitettuun poetiikan perustan luomista. Nostan romaaneista myös esimerkkejä osoittaakseni, että runoissa esiintyvät poetiikan ongelmat ovat esillä myös Viidan proosateksteissä. Miten teemat tarkalleen ottaen romaaneissa ilmenevät, jätän proosan tutkijoiden vastattavaksi. Tämän tutkimuksen puitteissa on myös mahdotonta kiinnittää erityistä huomiota fiktion *tapaan* käsitellä kulloistakin aihetta. Tämäkin kuuluu proosan tutkijoiden alaan.

Lisäksi hyödynnän jonkin verran muita Viidan julkaisuja ja dokumentteja kuten kirjeitä. Tarkoituksena ei ole etsiä vastauksia hankalasti avautuville runoille vaan valottaa toista, kaunokirjallisuuden diskurssin ulkopuolista näkökulmaa Viidan poetiikkaan. Erityyppisen aineiston osuutta työssäni voidaan havainnollistaa seuraavalla kuviolla:

Kuva 1 *Viidan tuotanto ja muut julkaisut*

⁵⁵ *Varpio* 1973, 82–83, 148–149.



Ensisijaisena aineistonani ovat Viidan metallyyriset runot. Siltä osin, kun Viita käsittelee samoja teemoja romaaneissaan, viittaa *Moreeniin* ja *Entäs sitten, Leevi* -romaaniiin, mutta romaanit samoin kuin muut julkaisut ja dokumentit toimivat lähinnä vertailukohtina runoista esittämilleni tulkinnoille.

Keskeiset käsitteet, teoriat ja metodit

Väitöskirjani asettuu osaksi kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen joukkoa, joka tutkii kirjailijan tai ryhmän *poetiikkaa*. Poetiikka on ensinnäkin ymmärretty merkityksessä *runousteorია* ja *kirjallisuuskäsitys*, jolloin kohteena ovat usein yksittäisen kirjailijan näkemykset omasta taiteestaan. Tällaisia tutkimuksia edustavat esimerkiksi Anna Hollstenin väitöskirja *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* (2004) sekä Tuula Hökän toimittama artikkelikokoelma *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouuskäsityksistä* (2001).⁵⁶ Poetiikalla on viitattu myös runokielen toimintatapoihin ja niiden käsitteellistämiseen. Tällöinkin on ollut tapana keskittyä yksittäiseen runoilijaan tai muuten rajattuun tekstien joukkoon. Esimerkiksi Vesa Haapala (2005) on tutkinut Edith Södergranin *Dikter*-kokoelman *poetiikkaa*, Eeva-Liisa Bastman (2017) *virsirunouden* *poetiikkaa*.⁵⁷ Mainitut poetiikan merkitykset ovat termin eri

⁵⁶ Ks. erit. Hollsten 2004, 12–13; Hökkä 2001, 8–11; ks. myös Hökkä 1991, 16–17, 197–252; Kähkönen 2004, 41.

⁵⁷ Ks. erit. Bastman 2017, 3–4; Haapala 2005, 24–25. Tutkimuskohde on voinut rajoittua myös johonkin runokielen aspektiin, tapoihin joilla jotakin aihetta on käsitelty tai periodittylin ilmenemismuotoihin kirjailijan tuotannossa. Esimerkiksi Veijo Pulkkinen (2017) on tutkinut, miten Hellaakosken *Jääpeili* (1928) ilmentää *modernistista poetiikkaa* (Pulkkinen 2017, 9–13). Väitöskirjassaan *Kanoninen kumous*. Pentti Saarikosken 1960-luvun lyriikan poliittinen runousoppi (2015) Riikka Ylitalo käsittelee *puolestaan*

aspekteja pikemmin kuin toisensa poissulkevia määritelmiä. Myös kirjailijan runouskäsitystä tutkivat ottavat usein huomioon tämän tavan kirjoittaa ja kirjailijan kieltä tutkivat voivat löytää käytännön ratkaisujen taustalta runouskäsityksen.

Tutkimuksessani poetiikka tarkoittaa ensi sijassa jäsenneltyä runouskäsitystä. Alfred Weberin tavoin katson runoilijan poetiikan kehittyvän rinnan käytännön runonteon kanssa ja yksittäisen poetiikan kietoutuvan kulloiseenkin aikaan ja paikkaan: runoilija reagoi tietoisesti tai tiedostamatta ajassa pinnalla oleviin runousopillisiin näkemyksiin, asenteisiin ja jännitteisiin.⁵⁸ Näin ymmärrettynä poetiikan käsite ottaa huomioon varsinaiset runon tekemisen tavat ja korostaa kulttuurisen taustan merkitystä.

Erotuksena poetiikasta runousteorian ja -käsityksenä voidaan puhua implisiittisestä poetiikasta eli periaatteista, jotka vaikuttavat runoilijan ilmaisuun mutta jotka eivät välttämättä manifestoidu eksplisiittiseksi näkemykseksi.⁵⁹ Eksplisiittisen ja implisiittisen poetiikan erillisyys ilmenee paitsi siinä, että runoilija voi esitellä käsityksiään kaunokirjallisten tekstiensä ulkopuolella, myös siinä, että poetiikat voivat olla ristiriidassa keskenään: runoilija ei välttämättä tee niin kuin väittää tekevänsä. Käytännössä eksplisiittistä ja implisiittistä poetiikkaa on kuitenkin hankala käsitellä erillään toisistaan.

Lähestymistapana poetiikkaa on pidetty vastakohtaisena hermeneutiikan kanssa: ensimmäisessä huomio kohdistuu runokielen toimintaperiaatteisiin, jälkimmäisessä merkityksiin.⁶⁰ *Metalyriikassa* poetiikka ja hermeneutiikka asettuvat kuitenkin jännitteiseen suhteeseen. Metalyriikan määrittelin runoudeksi, joka käsittelee itsensä ja lajinsa olemusta ja toimintatapoja – siis omaa poetiikkaansa. Metalyriikassa poetiikka voi tematisoitua, mikä vaatii hermeneuttista tutkimusotetta.

Kuten poetiikalla, myös metalyriikalla on eksplisiittiset ja implisiittiset muotonsa. *Eksplisiittisessä metalyriikassa* poetiikan kysymykset tematisoituvat. Teemana voi olla runoilijan oma runouskäsitys, mutta metalyyrin runon ei tarvitse osallistua systemaattisen

Saarikosken runojen puhujan, kuvallisuuden ja intertekstuaalisuuden suhdetta poliittisuuteen. Proosan tutkimuksen puolella esimerkiksi Saija Isomaa (2009) käsittelee väitöskirjassaan Arvid Järnefeltin ”heräämisen poetiikkaa”, Mari Hatavara (2007) historiallisen romaanin kerrontatapoja tutkimuksessaan Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa. Periaatteessa kaikki tutkimukset, joiden painopiste on kohteen ilmaisukeinossa, ei merkityksissä, kuuluvat poetiikan alaan.

⁵⁸ Weber 1997, 10–11.

⁵⁹ Brogan 1993, 929.

⁶⁰ Culler 2015, 5–6.

käsityksen luomiseen. *Implisiittinen metalyriikka* on puolestaan runoutta, joka paljastaa oman poeettisuutensa esimerkiksi korostamalla rakenteellista jäsentymistään tai kielensä visuaalisia ja äänteellisiä ominaisuuksia. Implisiittinen metalyriikka ei anna ohjeita edustamansa poetiikan käsitteellistämiseen, vaan se pyrkii näyttämään, miten runo käytännössä toimii. Implisiittinen metalyriikka voi kuitenkin osallistua eksplisiittisen metalyriikan muotoihin esimerkiksi havainnollistamalla teeman tasolla esiin nostettuja näkemyksiä. Eksplisiittisen ja implisiittisen poetiikan tavoin metalyriikan eksplisiittiset ja implisiittiset muodot voivat olla keskenään ristiriitaiset. Runo voi väittää yhtä ja tehdä toista.

Eksplisiittinen poetiikka on ainoa määritellyistä ilmiöistä, joka voi ilmetä runouden diskurssin ulkopuolella. Runoilija voi esitellä runouskäsitystään esimerkiksi lehtiartikkeleissa, esseissä ja puheissa. Kun runoilija esittelee poetiikkaansa runoissaan, astutaan eksplisiittisen metalyriikan alueelle. Kuten sanottu, metalyyrisen teeman ei kuitenkaan tarvitse edustaa runoilijan poetiikkaa.⁶¹ Poetiikka ja eksplisiittinen metalyriikka ovat erillisiä kategorioita, joiden välillä on päällekkäisyyksiä. Yksittäisestä runosta tulkittavat runousopilliset näkemykset voivat myös poiketa tuotannosta kokonaisuudessaan hahmottuvasta runouskäsityksestä: runoilija ei välttämättä ole johdonmukainen. Myös implisiittinen poetiikka ja implisiittinen metalyriikka ovat itsenäisiä ilmiöitään. Ensiksi mainittu viittaa kaikkiin niihin tekstikorpuksen piirteisiin, joista voidaan johtaa korpusta koskevia yleisiä periaatteita. Jälkimmäisessä olennaista on runosta välittyvä intentionaalisuus: runo kiinnittää erilaisin strategioin huomiota tiettyihin piirteisiinsä.

Selvittäessäni, millainen poetiikka Viidan runoista hahmottuu, luonteva teoreettinen viitekehys on metalyriikan tutkimus. Metalyriikan teoriaa on kehittänyt erityisesti kirjallisuudentutkija Eva Müller-Zetzelmann väitöskirjassaan *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstspiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst* (2000), dosentintyössään *Narrating the Lyric. Ideologies, Generic Properties, Historical Modes* (2003) sekä artikkelissaan ”’A Frenzied Oscillation’. Auto-reflexivity in the Lyric” (2005). Müller-Zetzelmannin teorian ytimessä on

⁶¹ On tietenkin huomattava, että runoissa esiintyvä runoilija on aina ”vain” runon retorinen minä eli taho, joka on tekstin jäsenyyksen takana ja edustaa sen arvomaailmaa (ks. Haapala 2005, 79). Tutkimuksessani kohtelen kaunokirjallisia tekstejä ja muita kirjailijan tekstejä erilaisina diskursseina, jotka voivat keskustella tai jotka voidaan laittaa keskustelemaan keskenään. Niin kaunokirjallisten kuin muidenkaan tekstien en näe vastaavan kenenkään todellisen henkilön ajatusmaailmaa.

metalyriikan typologia, jolla hän pyrkii erittelemään metalyriikan eri ilmenemismuotoja. Alfred Weber ja Dorothy Z. Baker korostavat puolestaan metalyriikan ja poetiikan yhteyttä: he näkevät metalyriikan *ars poetica* -runouden eli säemuotoisen, normatiivisen runousteorian laajennuksena. Metalyriikka tarkoittaa heillä ennen kaikkea runoilijan poetiikan tematisoitumista.⁶² Müller-Zetzelmann kritisoi Weberiä ja Bakeria siitä, että he ottavat huomioon vain yhden metalyriikan osa-alueen.⁶³ Hän onkin laajentanut käsitystä siitä, mitä metalyriikka voi tarkoittaa. Erityisesti Müller-Zetzelmannin implisiittisen metalyriikan käsite on merkittävä lisä metalyriikan teoreettisiin kuvauksiin.

Metalyriikka määritellään usein runouden kategoriaksi tai alalajiksi, joka erottuu muusta runoudesta aiheidensa ja teemojensa puolesta.⁶⁴ Teema ja sen tulkinta on kuitenkin otettu itsestäänselvyyksinä. Keskeisenä metodologisena välineenä työssäni toimii teeman tutkimus, erityisesti Slomith Rimmon-Kenanin (1995) analyysimallit. Rimmon-Kenanin mukaan teema on lukijan tekstin elementeistä koostama käsitteellinen konstruktio.⁶⁵ Artikkelissaan ”What is a theme and how do we get at it?” (1995) hän esittelee kaksi tulkintamallia, joiden avulla teeman voi hahmottaa kaunokirjallisesta tekstistä. Esittelen mallit seuraavassa alaluvussa.

1.2 Metalyriikan teorioita ja analyysimalli

Viidan metalyyrisissä runoissa olennaista on selvittää, miten metalyyriset teemat ja runojen poeettinen kohostuneisuus toimivat yhdessä. Esimerkiksi kokoelman *Suutarikin, suuri viisas* runossa ”Mitä varten kirjoitan” runouden ja proosan välinen rajankäynti tiedostuu eksplisiittisesti: ”Hyvät ihmiset, / älkää kysykö, onko tämä runoa vai proosaa” (SU, 7). Puhuja problematisoi tuottamansa tekstin lajin, ja lukijan tehtävänä on ensinnäkin pohtia, mikä merkitys sillä on runon kokonaisteeman kannalta. Toiseksi, eksplisiittisesti esiin nostettu ongelma kiinnittää huomion itse ilmaisukeinoihin: mitä runouden ja proosan

⁶² Baker 1997, 1–2; Weber 1971, 175, 181; 1997, 9–10.

⁶³ Müller-Zetzelmann 2005, 129–131.

⁶⁴ Esim. Baker 1997, 1–2; Hinck 1994, 10–11; Müller-Zetzelmann 2000, 6, 171; 2003, 140–141; 2005, 134; Weber 1971, 181; 1997, 9–10.

⁶⁵ Rimmon-Kenan 1995, 13–14.

keinoja runo hyödyntää ja mitä ne kertovat yleisemmin Viidan poetiikasta? Teeman heijastuminen ilmaisutapahtuman tasolle on Viidalla keskeinen metalyyrinen strategia.

Metalyriikka on monimuotoinen ilmiö, ja ennen kuin selvitän tarkemmin, miten lähestyn Viidan metalyyrisiä runoja, käsittelen metalyriikkaa ja sen teorioita yleisemmällä tasolla. Aloitan kolmella esimerkillä, joiden tehtävä on havainnollistaa, miten eri tavoin metalyriikka voi ilmetä. Sen jälkeen tarkastelen metalyriikan käsitettä ja sen suhdetta muihin metakirjallisuuden lajeihin eli metafiktion ja metadraamaan. Kolmanneksi esittelen Müller-Zettelmannin metalyriikan typologian, joka on tähän mennessä kattavin teoreettinen esitys metalyriikasta. Viimeiseksi pohdin sitä, millä teoreettisilla välineillä Viidan metalyyrisiä runoja olisi parasta analysoida.

Kolme esimerkkiä

Horatiuksen 30. oodi on varhainen metalyyrinen runo.⁶⁶ Runon puhuja samastuu käsityöläiseen, rakentajaan, joka luo ajasta aikaan kestävästä monumentin. Hän ylistää taiten tehdyn runon ikuisuutta, joka takaa hänen maineensa säilymisen.⁶⁷

Vahvemman teoksen loin minä pronssia,
ylväämmän Egyptin faaraohautoja:
syövyttää sade ei, hillitön myrskykään
raastaa ei sitä voi, ei lukemattomat

sarjat vuosien tai aikojen vaihtelut.

(Horatius 2013, 221; suom. Oksala Teivas.)

Runon aihe on vakiintunut kuolemattomuuden topokseksi, jossa runoilija pohtii, miten hänen työnsä ja maineensa voisi säilyä jälkipolville.⁶⁸ Shakespearen 55. sonetin puhuja julistaa runonsa kestävämmäksi kuin marmori, mutta toisin kuin Horatius hän ei toivo kuolemattomuutta itselleen vaan rakastetulleen: ”Not marble, nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this powerful rhyme, / But you shall shine more bright in these contents / Than unswept stone, besmeared with sluttish time.”⁶⁹ Kuolemattomuuden topos

⁶⁶ Hinck 1994, 14–15; Müller-Zettelmann 2000, 8.

⁶⁷ Golden and Hardison 1995, 74.

⁶⁸ Hinck 1994, 14; ks. myös Fishelov 2012, 118–119.

⁶⁹ Shakespeare 1966, 30.

esiintyy myös Viidan runossa ”Huoneentaulu”, jossa kirvesmieheen vertautuva runoilija rakentaa ”tiiviin talon” vesikattoineen (KÄ, 26–27). Vesikatto, jonka tehtävä on suojata taloa vedeltä ja muilta sään ilmiöiltä, on arkinen versio Horatiuksen sateen ja myrskyn kestävän monumentin motiivista.

Toinen esimerkki on Aaro Hellaakosken ”Dolce far niente” kokoelmasta *Jääpeili* (1928), joka tunnetaan typografisista kokeiluistaan. Runo on teoksen typografisesti kompleksisimpia tekstejä.⁷⁰

klo 9
 illan-virkeä katu
 kiiltävin kivin
 niinkuin värikäs satu
 on kotipolkusi alla lyhtyjien rivin
 kun hauska kiire
 työstä soipa jymy
 palaat mannekiinein
 tylsä hymy
 puotien loistavat akkunat
 tuhannet oudot kulkijat
 autojen
 kämpälät
 katua
 kynsivät
 silmien täydeltä
 valoa päähäsi ryöppyää
 valkea hansikas
 SEIS
 valkea hansikas ojennetussa kädessä
 hrr-rr-rh
 turvallisesti kulje uupunut mies
 ilta iltaties ties
 ikkunat akkunat paistavat
 aatokset unta jo maistavat
 suloinen suloinen uupumus
 illan kiihkeä kauneus
 dolce far niente
 (Hellaakoski 1980, 162–163.)

Dolce far niente eli suloinen joutilaisuus on runouden toistuva aihe. Hellaakoskella ihana joutenolo liittyy kotiin, joka kontrastoituu näköaisteja kiihottavan kaupungin kanssa.

⁷⁰ Pulkkinen 2013, 167.

Täyttymyksensä joutenolo saa vastakohtana työlle: runon sinä on ”uupunut mies”, joka odottaa ”unta”. *Dolce far niente* saa runossa merkityksen ”suloinen uupumus”.

Pikemmin kuin teema metalyyriseksi runon tekee sen kohostunut visuaalinen ilme. Huomio siirtyy sinän tunnoista ja *dolce far niente* merkityksistä poeettisiin kysymyksiin: Miten konkreettiset sanat ja kirjaimet sekä niiden asettelu sivulla toimivat? Mikä on muodon ja sisällön suhde? Vaikka typografinen asettelu tukee tiettyjä sisällöllisiä elementtejä, muodon mimeettisyys ei jäännöksettä selitä kokeiluja, joita Hellaakoski runossa ja kokoelmassa tekee.⁷¹ Poeettiset keinot ovat niin kohosteiset, että niistä tulee runon toinen keskeinen aihe. Kohostunut ilmaisu ei kuitenkaan saa runon puitteissa selitystä; ilmaisukeinot on ainoastaan nostettu esille.

Kolmas esimerkki on Haavikon *Talvipalatsi* (1959), jota Kai Laitinen on luonnehtinut ”yhdeksi harvoista menestyksellisistä metapoeettisista teoksista sotienjälkeisessä suomalaisessa runoudessa”.⁷² Laitisen näkemys johtuu osin siitä, että hän ymmärtää metalyriikan varsin suppeasti. Toisaalta kommentista voidaan päätellä, että Haavikko joka tapauksessa esitteli uudenlaisen metalyriikan muodon suomalaiseen runouteen. *Talvipalatsi* alkaa metalyyrisesti omaa rakentumistaan kommentoivilla säkeillä:

Hopeaa johon pakotan kuvia vierekkäin
niin että ne puhuvat;

monitaitteinen katto raatelee tuulet ja linnut,
pohjoiseen menee lumi, linnut ja ruoho,
teollisuus vähäistä,
antenni, ilmava koukero tai
tuuleen viritetty korva,
terveisiä ja hyvästi,
puu puu puu ja puu,
tämä on laulu:

(Haavikko 1959, 7.)

Heti alussa puhuja esittelee tavan, jolla runo toimii: alun perin itsenäiset ”kuvat” alkavat puhua, kun ne laitetaan vierekkäin. Runo myös käytännössä toteuttaa ajatusta. Tuulta ja lintuja raatelevan katon, pohjoiseen menevän lumen ja vähäisen teollisuuden välillä on hankala nähdä yhteyttä, mutta puhuja väittää, että yhteys muodostuu jälkikäteen, asettelun

⁷¹ Vrt. Pulkkinen 2013, 167, 179–180.

⁷² Laitinen 1984, 523.

seurauksena. Aloitussäkeiden aikamuoto ilmentää jatkuvuutta: ”Puhujan käyttämä preesens painottaa kytkentäaktin prosessuaalista, koko ajan täydentyvää luonnetta. Fragmentit (’kuvat’) pakotetaan toisensa jälkeen vierekkäin ja runon preesensissä jatkumo alkaa ’puhua’.”⁷³ Ensimmäiset säkeet kiinnittävät näin huomiota teoksen rakentumisen tapoihin. Teos on kokonaisuudessaan metalyyrisesti sävyttynyt, mitä puhujan toistuvat teosta ja luomisprosessia koskevat kommentit vain vahvistavat.⁷⁴

Esimerkit osoittavat, että metalyriikka voi saada hyvin erilaisia muotoja ja metalyriikan määrittely ja analyysivälineet ovat viime kädessä riippuvaisia kulloisestakin aineistosta.⁷⁵ Viidalle ominaista on poetiikan tematisoituminen. Myös ilmaisukeinojen kohostuneisuus on keskeistä, mutta kokeilut eivät ole yhtä silmiinpistäviä niin kuin Hellaakoskella. Verrattuna Hellaakosken ”Dolce far nienteen”, jossa typografiset kokeilut ja teema eivät kulkeneet käsi kädessä, muoto ja sisältö ovat Viidalla suhteellisen tasapainossa suhteessa toisiinsa.

Metalyriikan käsitteestä ja lähikäsitteistä

Metalyriikalla on eri kielissä vastaavia termejä. Angloamerikkalaisessa tutkimustraditiossa itserefleksiivinen runous (*self-reflexive poetry*) on usein käytetty termi. Myös termejä itseviittaava (*self-referring*) ja itsetietoinen (*self-conscious*) runous tapaa samassa merkityksessä. Saksankielisellä alueella Weberin (1971) vakiinnuttama poetologinen lyriikka (*poetologische Lyrik*) on Müller-Zetzelmannin (2000, 2003, 2005) suosiman metalyriikan (*Metalyrik, metalyric*) ohella yleinen. Suomalaiseen tutkimukseen on vakiintunut termi metalyriikka.⁷⁶

Metalyriikkaa voidaan tarkastella itse sanasta käsin, jolloin käytetyt termit saavat eri painotuksia. Erityisesti termeissä esiintyviin etuliitteisiin meta- ja itse- on kiinnitetty huomiota. Meta-etuliitteeseen liittyy ajatus tasosta, josta käsin kohdetta tarkastellaan

⁷³ Kaunonen 2001, 41.

⁷⁴ Kaunonen 2003, 170.

⁷⁵ Ks. myös Oja 2004, 18.

⁷⁶ Muitakin termejä kuten *metarunous* ja *metapoetiikka* esiintyy rinnan metalyriikan kanssa. Outi Oja on kattavasti esitellyt metalyriikasta käytettyjä termejä artikkelissaan ”5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta” (2004). Artikkelissaan Oja myös toteaa, että saksankielinen ja englanninkielinen metalyriikan tutkimus eivät joitain poikkeuksia lukuun ottamatta juuri keskustele keskenään (Oja 2004, 11).

refleksiivisesti: meta- ei viittaa kohteen sisältöön vaan sen toimintaperiaatteisiin. Metataso on jotain, joka on yhtä aikaa kohteensa ulkopuolella ja suhteessa siihen. Kielellisten diskurssien kohdalla ulkopuolisuuden kriteeri toteutuu kuitenkin vain osittain, sillä toisen asteen metadiskurssi kuuluu niissä samaan merkkijärjestelmään kuin kohteena oleva ensimmäisen asteen diskurssi.⁷⁷ Kirjallisuudessa metatason ja kirjallisen maailman kuvauksen tason välinen raja on jopa hämälampi kuin metakielen ja objektikielen.⁷⁸ Mika Hallila huomauttaa metafiktiosta, että se on osa fiktiivistä diskurssia: fiktio ei lopu, kun metafiktio alkaa.⁷⁹

Itse-etuliite viittaa itseen kohdistuvaan toimintaan, ja runon itserefleksiivisyys on näin siihen itseensä kohdistuvaa pohdintaa.⁸⁰ Kaikki teoksen itseensä kohdistama huomio ei

⁷⁷ Artikkelissaan *“Self-Reference: Theory and Didactics between Language and Literature”* (2005) Svend Erik Larsen erottaa kolmenlaista metatasoa. Ensimmäkin hän määrittelee metatason *“positioksi, joka on kulloisenkin asioiden tai merkitysten kentän ulkopuolella ja suhteessa siihen”*. Edelleen epistemologinen metataso viittaa näkökulmaan, jossa tarkastellaan kyseisen kentän *“perusperiaatteita ja funktioita”*. Tieteenteoria ja sen suhde eri tieteissä tuotettuun tietoon on esimerkki epistemologisesta metatasosta. Intersemioottisella metatasolla tarkastelun kohteena on asioiden sijaan jokin merkkijärjestelmä, josta esimerkkinä on taidekritiikin suhde kohteena olevaan kuvataideteokseen. Kolmas metataso on intrasemioottinen, jossa metataso ja tarkasteltava kohde kuuluvat samaan merkkijärjestelmään. Kielellisessä merkkijärjestelmässä intrasemioottinen metataso voi saada kaksi funktiota. Ensimmäinen, epistemologinen intrasemioottinen metafunktio, on luonteeltaan tieteellinen: kielen rakenteita ja toimintaperiaatteita kuvaillaan kielen avulla. Toinen funktio on esteettinen intrasemioottinen, ja sillä tarkoitetaan ilmaisia, jotka viittaavat itseensä kielellisenä tuotteena. Metafiktion Larson määrittelee täten *“tekstuaaliseksi funktioksi, joka perustuu esteettiseen intrasemioottiseen metafunktioon”*. (Larsen 2005, 13–14.) Esteettisen intrasemioottisen metafunktion piiriin voidaan lukea myös metalyriikka ja metadraama. Ks. myös Beardsley and Raval 1993, 756; Hallila 2004, 209–210; 2006, 31–32; Oja 2004, 8.

⁷⁸ Moderni logiikka on erotellut kielen kaksi tasoa, objektikielen ja metakielen. Ensimmäinen viittaa asioihin (eng. objects), jälkimmäinen kieleen. (Hallila 2006, 32–33; Sevänen 2008, 12.)

⁷⁹ Hallila 2004, 210.

⁸⁰ Itse-etuliitteen kohdalla kysytään usein, mikä on se *‘itse’*, joka runossa reflektoi. Onko se runoilija, runo vai tekstissä esiintyvä subjekti kuten puhuja? Erityisesti se, mitä runoilijan *‘itsellä’* tarkoitetaan, vaihtelee tutkimuksissa, minkä takia keskustelut ovat harvoin vertailukelpoisia. Anna Balakian ymmärtää runoilijan historiallisena henkilönä ja runoilijan itsereflektion tämän henkilökohtaisten tunteiden ilmauksena, mitä hän kutsuu mieluummin itse-ekspressiivisyydeksi (self-expressive). Itserefleksiivisen runouden *‘itse’* tulisi hänen mukaansa näin viitata aina runoon eikä runoilijaan. (Balakian 1997.) Kristina Malmio sitä vastoin kysyy, voisiko kirjallisuuden itserefleksiivisyydessä olla tekstin sijaan kyse kirjoittajasta tai tekstissä puhuvasta subjektista. Hänen näkökulmansa on kontekstuaalinen: hän haluaa saada selville, miksi itserefleksiivisyyttä esiintyy tiettyinä aikoina, jolloin tarkastelu siirtyy tekstin sijaan osin sen taakse. (Malmio 2005, 63–68.) Balakianille toisaalta runoilijaan, toisaalta runoon kohdistuvat itserefleksiivisyyden muodot edustavat erityyppisiä runoja. Malmio tuskin jakaisi Balakianin suorastaan tynnyä käsitystä runoilijan

kuitenkaan ole metalyriikkaa. Esimerkiksi *mise en abyme* -rakenteet viittaavat usein tekstin sisältöön ennemmin kuin sen toimintaperiaatteisiin ja funktioihin.⁸¹ Myös sellaiset runokielen piirteet kuin riimi ja kiasmi ovat tapauksia, joissa teksti viittaa itseensä. Metalyyrisiä ne eivät ole.

Metalyriikka on osa laajempaa metakirjallisuudeksi kutsuttua ilmiötä, jonka muita edustajia ovat metafiktio ja metadraama. Linda Hutcheon ja Patricia Waugh määrittelevät metafiktion fiktioksi, joka viittaa itseensä fiktiivisenä teoksena eli joka tarinan ohella kommentoi omia kerronnan tapojaan ja kielellistä olemustaan.⁸² Tämän niin kutsutun itserefleksiivisen tai itsetietoisien metafiktiivisyyden lisäksi on eroteltu kaksi muuta metafiktion tyyppiä: intertekstuaalinen metafiktiivisyys, joka kommentoi toisten teosten fiktiivisyyttä, ja yleinen metafiktiivisyys, joka käsittelee fiktion kysymyksiä yleisellä tasolla.⁸³ Toisaalta metafiktion kohdalla on ollut yleistä korostaa itseään kommentoivia fiktiivisiä teoksia, jolloin keskustelu on koskenut ennen kaikkea postmodernia romaania. On jopa väitetty, että vain postmoderni romaani voi olla metafiktiivinen.⁸⁴ Tällaista eksklusiivisuutta ei metalyriikan tutkimuksessa juuri esiinny vaan metalyriikkaa on lähtökohtaisesti pidetty kaikkina aikoina esiintyvänä runouden kategoriana.

Vastaavasti kuin metalyriikka ja metafiktio, metadraama on määritelty draamaksi draamasta. Tutkimuksessaan *Drama, Metadrama, and Perception* (1986) Richard Hornby ymmärtää metadraaman asteikkona: tavallaan kaikki näytelmät ovat metadramaattisia, koska niin näytelmäkirjailija kuin yleisökin suhteuttaa kulloisenkin näytelmän tietämykseensä draaman perinteestä ja konventioista. Käytetyt keinot ja tietoisuuden aste kuitenkin vaihtelevat, mikä johtaa siihen, että jotkut näytelmät ovat metadramaattisempia kuin toiset.⁸⁵ Erityistä metadraaman tutkimuksissa on se, että niissä painottuu näytelmä

itserefleksiivisyydestä, jota tämä nimittää mm. "egotripiksi" ja "itserefleksiiviseksi voyerismiksi". (Balakian 1997, 285–287.) Ks. myös Jäger 1996, 8.

⁸¹ Oja 2005, 106–107.

⁸² Hutcheon 1980/1985, 1–8; Waugh 1984, 1–5.

⁸³ Currie 1995, 1–5; Sevänen 2008, 12. Lisäksi metafiktiolla on voitu viitata kaikkiin romaaneihin sisältyvään "tendenssiin tai funktioon" (Waugh 1984, 5).

⁸⁴ Esimerkiksi henkilöahmo, joka tietää olevansa fiktiivinen, tai kertoja, joka puhuttelee lukijaa ja rikkoo näin mimeettisen illuusion, ovat leimallisesti postmodernisiin liittyviä metafiktiivisiä keinoja. Postmodernin romaanin metafiktiivisyys rikkoo ontologisia rajoja, mitä modernistinen ja realistinen romaani eivät tee. (Hallila 2005.) Postmodernismin ja metafiktion yhteydestä ks. Hallila 2006, 67–74.

⁸⁵ Hornby 1987, 31–32.

näytelmässä -ilmiö, joka viittaa näytelmän sisälle rakennettuun näytelmäesitykseen.⁸⁶ Erityisesti uudempi tutkimus korostaa ilmiötä ja sen merkitystä draaman perinteessä.⁸⁷

Yleisesti metakirjallisuudesta Erkki Sevänen esittää, että sen lajien edustajat ovat metakirjallisia kolmella tavalla: itsetietoisesti, intertekstuaalisesti ja yleisesti. Metalyriikka, -fiktio ja -draama voivat toisin sanoen reflektoida omaa tai muiden teosten kirjallista laatua tai käsitellä kirjallisuuden kysymyksiä yleisellä tasolla.⁸⁸ Erot syntyvät erilaisista diskursseista, joihin kirjallisuuden metatasot elimellisesti kietoutuvat. Esimerkiksi viimeaikainen tutkimus on korostanut lyriikan perustavanlaatuaista eroa fiktion eli sitä, että lyriikka ei ole samalla tavalla fiktiivistä kuin romaani tai novelli. Lyriikka ei useinkaan luo fiktiivistä maailmaa eikä metalyriikkakaan siten perustu mimeettisen illuusion rikkomiselle niin kuin metafiktio.⁸⁹

Müller-Zetzelmannin typologia

Metalyriikka on Eva Müller-Zetzelmannin mukaan runoutta, joka viittaa joko itseensä kirjallisena tekstinä tai yleensä runouteen, kirjallisuuteen ja taiteeseen. Suoraan itseensä viittaava runo on itse-metalyyrinen (*eigenmetalyrisch*), ja se kuuluu primaarin metalyriikan (*primäre Metalyrik*) kategoriaan. Yleensä kirjallisuuteen viittaava runo kuuluu sekundaarin metalyriikan (*sekundäre Metalyrik*) kategoriaan.⁹⁰ Olennaista Müller-Zetzelmannin määritelmässä on fiktiivisyyden kriteeri. Mikä tahansa itseviittaamisen muoto ei käy; ollakseen metalyyrinen runon on viitattava ”fiktiivisiin” piirteisiinsä eli tehtyyn (*fictum*) tai kuviteltuun (*fictio*) luonteeseensa.⁹¹

Müller-Zetzelmannin teorian johtotähtenä on kattavan metalyriikan typologian luominen. Typologian lähtökohdat ovat Müller-Zetzelmannin omassa strukturalistisessa lyriikan teoriassa, jota hän selvittää tutkimuksessaan *Lyrik und Metalyrik* (2000). Typologia

⁸⁶ Ks. Fischer and Greiner 2007, xi–xiii; Hornby 1987, 33–48. Näytelmä näytelmässä -termillä on tarkoitettu myös varsinaista näytelmää kehystäviä näytelmiä (Hornby 1987, 33).

⁸⁷ Ks. Fischer and Greiner (toim.) 2007.

⁸⁸ Sevänen 2008, 14.

⁸⁹ Lyriikan ja fiktion eroista ks. Culler 2015, 105–109.

⁹⁰ Sekundaaria metalyriikkaa Müller-Zetzelmann nimittää myös ei-itse-metalyyriseksi (*nicht-eigenmetalyrisch*) (ks. esim. Müller-Zetzelmann 2000, 174).

⁹¹ Müller-Zetzelmann 2000, 170–171, 173–175; 2003, 138–139, 142–146; 2005, 132–133, 136–137.

on saanut myös vaikutteita Werner Wolfin metafiktion typologiasta, jota tämä esittelee tutkimuksessaan *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (1993). Lisäksi Müller-Zetzelmann soveltaa narratologian käsitteitä.

Typologian pääkategoriat ovat eksplisiittinen ja implisiittinen metalyriikka, jotka edelleen jakautuvat alakategorioihin. Alakategoriat on ryhmitelty kolmen tekstin aspektin, esitystavan, tekstikontekstin ja sisällön, mukaan. Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyriikka kuuluvat esitystapojen ryhmään, mutta ne ovat hierarkkisesti korkeammassa asemassa kuin muut kategoriat. Teksti tulee toisin sanoen ensiksi todeta eksplisiittiseksi tai implisiittiseksi metalyriikaksi, minkä jälkeen voidaan määritellä muut ominaisuudet. Seuraavassa typologia on esitetty kiteytetysti.⁹²

1. Eksplisiittinen metalyriikka

Müller-Zetzelmann havainnollistaa eksplisiittisen ja implisiittisen metalyriikan eroa narratologiasta lainatuilla termeillä kertominen ja näyttäminen (*telling* ja *showing*). Ensimmäisessä sisältö on selostettu tai kuvailtu, jälkimmäisessä se ilmenee havainnollistamisen kautta. Müller-Zetzelmann luonnehtii eksplisiittistä metalyriikkaa hieman ongelmallisesti ”suoraan siteerattavissa oleviksi lausumiksi”.⁹³ Suorat väitteet nimittäin harvoin edustavat runon teemaa, joka ilmenee latentisti ja on riippuvainen lukijan tulkinnasta.⁹⁴

Esitystavat

a) *Sisällön taso vs. ilmaisutapahtuman taso* (enounced vs. enunciation)⁹⁵

Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyriikka voivat ilmetä joko sisällön tai ilmaisutapahtuman tasolla. *Sisällön taso* viittaa tekstin asiasisältöön. Esimerkiksi Horatiuksen 30. oodi käsittelee runoilijan maineen säilymistä ja edustaa näin sisällön tason eksplisiittistä metalyriikkaa. *Ilmaisutapahtuman taso* viittaa itse ilmaisemisen

⁹² Esitys on referaatti Müller-Zetzelmannin typologiasta, jota hän esittelee erityisesti Lyrik und Metalyrik -tutkimuksessaan. Olen kuitenkin käyttänyt myös omia esimerkkejä havainnollistaakseni kategorioiden ilmenemismuotoja sekä kommentoinut joitakin teorian kohtia. Typologia eksplisiittisen metalyriikan osalta ks. Müller-Zetzelmann 2000, 181–214, implisiittisen metalyriikan osalta ks. Müller-Zetzelmann 2000, 215–239; 2003, 159–188.

⁹³ Müller-Zetzelmann 2000, 175.

⁹⁴ Toisekseen myös implisiittistä metalyriikkaa voidaan siteerata. Se on jopa välttämätöntä, sillä metalyryisyys samastuu siinä itse ilmaisuun.

⁹⁵ Enunciation-taso on suomalaisessa tutkimuksessa käännetty ”tekstin tuottamisen tasoksi” (Hollsten 2004, 296) ja ”ilmaisutapahtuman tasoksi” (Oja 2012, 26).

tapahtumaan. Müller-Zetzelmannin mukaan myös ilmaisutapahtuman tasolla on mahdollista *kertoa*, mikä käytännössä tarkoittaa ilmaisutapahtuman tason kommentointia ikään kuin runomaailman ulkopuolelta. Hän antaa esimerkiksi Oliver Goldsmithin runon ”An Elegy on the Death of a Mad Dog”, josta voidaan erottaa kertova persoona ja tarinassa kokeva persoona. Runon ensimmäisessä säkeistössä kertova persoona puhuttelee lukijaa ja kommentoi tulevan tarinansa esteettisiä vaikutuksia: ”Good people all, of every sort, / Give ear unto my song; / and if you find it wond’rous short, / It cannot hold you long.” Tämän jälkeen alkaa varsinainen tarina.⁹⁶

Tekstikonteksti

b) Paikallinen vs. laaja

Suhteessa tekstiympäristöönsä metalyriikka voi olla paikallista tai laajaa. Jos metalyyrisyys ei kata koko runoa, lukijan tehtävä on selvittää, mikä metalyyrisen tekstin suhde on ei-metalyyriseen tekstiin.⁹⁷

c) Avoim vs. piilotettu

Avoimen eksplisiittisen metalyriikan ilmeisiä muotoja ovat suorat väitteet, jotka koskevat runoutta, kirjallisuutta ja taidetta. Esimerkiksi Haavikon *Talvipalatsin* seitsemännessä runossa puhuja lausuu: ”Tämä runo on pieni näytelmä, jossa vuosi ja vuodet / ovat lyhyt rivi, / ja se alkoi äkkiä.”⁹⁸ Puhuja luonnehtii käsillä olevaa runoa näytelmäksi. Väite on selvästi metalyyrinen, vaikka väitteen merkitys ei olekaan ilmiselvä. *Piilotettua* eksplisiittistä metalyriikkaa on kahta lajia. Metalyyrisyys voi ensinnäkin olla piilotettuna metaforiseen kieleen. Toiseksi, teksti voi olla samaan aikaan metalyyrinen ja ei-metalyyrinen. Esimerkiksi *Kukunorissa* Atlantis-niminen henkilöahmo toteaa: ”Aniharvoin elää saa / tämmöistäkään tarinaa” (KU, 55). Kommentti viittaa ihmeellisiin tapahtumiin, joihin Atlantis on päässyt osalliseksi. Toisaalta sana ”tarina” osoittaa tietoisuutta siitä, että tapahtumissa on kyse fiktiosta.

d) Puhdas vs. yhdistelmä

Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyriikka voivat kietoutua toisiinsa, jolloin kyseessä on yhdistelmämuoto. Yhdistetystä muodosta on kyse myös silloin kuin runossa on metalyyristä ja ei-metalyyristä ainesta.

⁹⁶ Müller-Zetzelmann 2000, 177, 185–190. Eksplisiittisen metalyriikan ilmaisutapahtuman tason kategoria on Müller-Zetzelmannin typologian ongelmallisin. Goldsmithin runon ”kertova persoona” kuuluu hänkin runon maailmaan (joskaan ei kertomansa tarinan maailmaan) ja myös hänen sanomaansa jäsentää edelleen retorinen taso.

⁹⁷ Jotkut kategorian parit kuten paikallinen vs. laaja muodostavat jatkumon pikemmin kuin toisensa poissulkevat vastakohtaparit.

⁹⁸ Haavikko 1959, 41.

Sisältö

e) Fictio vs. fictum

Metalyyrisen runon kohteena on aina lyriikan fiktionaalisuus, jota on kahta lajia. *Fictum*-aspekti viittaa runon tehtyyn luonteeseen, *fictio*-aspekti seipiteelliseen luonteeseen.

f) Primaari vs. sekundaari

Primaarin metalyriikan eli itsemetarunon kohteena on runo itse kuten esimerkiksi *Talvipalatsin* katkelmassa ”*Tämä runo on pieni näytelmä*”.⁹⁹ Sekundaarin metalyriikan kohteena on runous, kirjallisuus ja taide yleensä, ja se jakautuu edelleen alakategorioihin; sekundaari metalyriikka voi käsitellä esimerkiksi tekijää, kirjallisen kommunikaation ideologisia taustoja tai esteettisiä kysymyksiä.

g) Kriittinen vs. ei-kriittinen

Kategoria ei niinkään kuvaa metalyyrisen sisällön laatua vaan runon suhtautumista sisältöönsä. Esimerkiksi ”*Nerous*”-runossa on sekä kriittistä että ei-kriittistä metalyriikkaa: puhuja suhtautuu kielteisesti kaunosielun nerouskäsitteeseen, omaan käsitykseensä taas myönteisesti.

2. Implisiittinen metalyriikka

Implisiittisen metalyriikan esitystapa on näyttäminen; poeettinen sisältö tulee esiin erilaisten formaalisten menettelytapojen kautta, käytännöksi muutettuna. Implisiittinen metalyriikka on tulkinnanvaraisempaa kuin eksplisiittinen metalyriikka, ja sitä on joskus vaikea erottaa esteettisestä itseviittaavuudesta, joka koskee myös ei-metalyyrisiä runoja.¹⁰⁰ Eron tekemisessä auttaa ”funktionaalisuuden kriteeri”; toisin kuin esteettinen itseviittaavuus implisiittinen metalyriikka ”herättää lukijassa tietoisin ja enemmän kuin lajille tavallisen syventymisen fiktionaalisuuden eri aspekteihin”.¹⁰¹ Implisiittisen metalyriikan tunnistamisessa myös tekstiympäristö (varsinainen runo ja paratekstit kuten otsikot ja motot) voi olla merkityksellinen. Metalyyrinen ympäristö vahvistaa potentiaalista implisiittistä metalyriikkaa, ei-metalyyrinen vastaavasti heikentää.

Esitystavat

Eksplisiittisen metalyriikan tavoin implisiittistä metalyriikkaa ilmenee sisällön ja ilmaisutapahtuman tasoilla. Sen pääasialliset strategiat ovat *sisällön tason*

⁹⁹ Haavikko 1959, 41; kurs. EL.

¹⁰⁰ Müller-Zetzelmann tarkoittaa esteettisellä itseviittaavuudella Jakobsonin poeettista funktiota, joka viittaa kaunokirjallisen tekstin elementtien välisiin ekvivalenssi- eli kontrasti- ja samankaltaisuussuhteisiin. Runoudessa poeettinen funktio on erityisen vahva. (Müller-Zetzelmann 2003, 161–162.)

¹⁰¹ Müller-Zetzelmann 2000, 215.

väheksyminen ja ilmaisutapahtuman tason kohostuminen. Strategiat ovat saman kolikon kaksi puolta; ensimmäisessä sisällön väheksyminen johtaa ilmaisutapahtuman tason korostumiseen, jälkimmäisessä ilmaisutapahtuman tason ylikorostuminen johtaa sisällön merkityksen vähenemiseen. Päästrategiat jakautuvat edelleen eri esitystapoihin.¹⁰²

a) *Sisällön tason väheksyminen*

SISÄLLÖN EPÄKIINNOSTAVUUS: Jos runon sisältö on ymmärrettävä mutta triviaali, lukijan on etsittävä runon tarkoitusta sen muodosta ja toimintatavoista.

SISÄLLÖN KÄSITTÄMÄTTÖMYYS: Jos runomaailma on epälooginen eikä tarjoa avaimia ristiriitaisuuksien selvittämiseksi, lukija päätyy helposti metalyyriiseen lukutapaan.

SISÄLLÖN ULKOINEN MÄÄRÄYTYMINEN: Katteet koskee sellaisia intertekstuaalisia kytköksiä, joissa lähde teksti vaikuttaa kohdetekstiin niin, että jälkimmäisen *fictio*-aspekti eli sepitteellisyys korostuu. Sisältö ei ole ”itsenäinen ja originaalinen” vaan toisesta tekstistä peräisin.¹⁰³ Esimerkiksi Pentti Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -teoksen (1962) lukuisat sitaattit ja alluusiot estävät tehokkaasti itsenäisen runomaailman illuusion syntymisen: ”vyöhyke / Nainen lintujen paikka / alhaalla huulet kuin pajunlehdet / L’Amor che muove il sole e l’altre stelle // minä kirjoitin oikeudenmukaista ilmestyskirjaa / jumalatonta näytelmää”.¹⁰⁴ Intertekstuaalinen kytkös voi valottaa myös lähde tekstin fiktionaalisia piirteitä kuten usein parodioiden tapauksessa.

b) *Ilmaisutapahtuman tason kohostuminen*

YHDISTETTY IKONISUUS: Jos implisiittinen metalyriikka on riippuvainen eksplisiittisistä metalyyrisistä lausumista, kyseessä on yhdistetty ikonisuus. Esimerkiksi runot, jotka havainnollistavat esittämänsä metalyyristä väitettä, kuuluvat tähän kategoriaan.

ITSENÄINEN MATERIAALISUUS: Katteet käsittää runot, joissa sanojen visuaaliset ja akustiset ominaisuudet korostuvat merkitysten välittämisen sijaan. Esimerkiksi Hellaakosken ”Dolce far niente” -runossa typografialla oli itseisarvoinen asema suhteessa sisältöön. Itsenäisen materiaalisuuden ääriesimerkki on konkreettinen runous, jossa sanat on pyritty vapauttamaan tehtävästään muodostaa merkityksiä.

MUODOLLA LEIKITTELY: Itsenäinen materiaalisuus on muodolla leikittelyn alakategoria. Muodolla leikittely viittaa laajemmin runoihin, joissa muodolliset ja

¹⁰² Müller-Zetzelmann painottaa, että kyseessä ei ole perusteellinen lista, vaan ensimmäinen yritys esitellä implisiittisen metalyyrikan muotoja (Müller-Zetzelmann 2003, 164).

¹⁰³ Müller-Zetzelmann 2003, 175.

¹⁰⁴ Saarikoski 2004, 120.

toiminnalliset ulottuvuudet ovat huomion keskipisteenä. Havainnollisen esimerkin tarjoaa Juri Joensuu *Valohuppu* -teoksen (2012) runo ”Permutaatio”:¹⁰⁵

allekirjoittaneen esi-isä
yhteinen ulostulo

luonnollinen ajatus
sulatettu happo-astia

allekirjoittaneen ulostulo
yhteinen esi-isä

luonnollinen happo-astia
sulatettu ajatus
[...]

(Joensuu 2012a, 24–25.)

Runo etenee neljän säkeen ryhmissä niin, että sana-aines pysyy samana mutta säkeiden ensimmäisten ja viimeisten sanojen muodostamat yhdistelmät vaihtuvat. Runo jatkuu vielä kahdeksan säkeen verran, kunnes kaikki yhdistelmät on käyty läpi.

ILMAISUTAPAHTUMAN ULKOINEN MÄÄRÄYTYNEISYYS: Katteoria sisältää runot, jotka noudattavat jotain ulkopuolelta omaksuttua, tunnistettavaa kaavaa. Kaava voi olla peräisin toisesta tekstistä tai se voi olla muu järjestymisperiaate kuten aakkoset tai numerosarja.

Tekstikonteksti

c) *Paikallinen vs. laaja*

d) *Puhdas vs. yhdistelmä*

Sisältö

e) *Fictio vs. fictum*

f) *Primaari vs. sekundaari*

g) *Kriittinen vs. ei-kriittinen*

Tekstikontekstia ja sisältöä koskevat kategoriat ovat yhtä lukuun ottamatta implisiittisessä metalyriikassa samat kuin eksplisiittisessä metalyriikassa. Ainoastaan katteoria ”avoin vs. piilotettu” puuttuu listasta. Syynä on se, että

¹⁰⁵ Väitöskirjassaan Joensuu määrittelee permutaation seuraavasti: ”Permutaatio tarkoittaa (matematiikassa ja joukko-opissa) lineaarisesti järjestetyn joukon jäsenten paikkojen vaihdoksia. Esimerkiksi joukon ABC kaikki mahdolliset permutaatiot ovat ABC, ACB, BAC, BCA, CAB ja CBA.” (Joensuu 2012b, 82.)

implisiittinen metalyriikka on jo määritelmällisesti piilotettua, epäsuoraa ilmaisua.¹⁰⁶ Kategoriasta ”Kriittinen vs. ei-kriittinen” Müller-Zetzelmann toteaa, että implisiittisessä metalyriikassa kriittiset muodot näyttäisivät olevan paljon yleisempiä kuin ei-kriittiset, mutta yleistä sääntöä havainnosta ei Müller-Zetzelmannin mukaan voida tehdä.

Müller-Zetzelmannin typologiaa on kritisoitu erityisesti turhasta hienojakoisuudesta ja historiallisesta näköalattomuudesta.¹⁰⁷ Typologian hyödyllisyys runoanalyyksille on myös kyseenalainen. Vaikka runo voitaisiinkin eritellä suhteessa esiteltyihin kategorioihin, se ei välttämättä auta ymmärtämään runoa kovinkaan syvällisesti. Erityisesti eksplisiittinen metalyriikka, jota Müller-Zetzelmann pitää kaikista selkeimpänä ja ”vähiten selityksiä kaipaavana” kategoriana, vaatii analyysin tueksi muita teoreettisia työkaluja. Toisaalta implisiittisen metalyriikan osalta Müller-Zetzelmannin typologia on paitsi edelläkävijä myös runoanalyyseille käyttökelpoinen. Seuraavaksi esittelen menetelmät, joilla analysoin Viidan metalyyrisiä runoja. Eksplisiittistä metalyriikkaa lähestyn pääasiassa teeman tutkimuksen välinein, implisiittisen metalyriikan osalta hyödynnän Müller-Zetzelmannin typologiaa.

Viidan metalyyristen runojen analyysi

Viidan metalyriikka on pääosin temaattista, ja siihen pätee pitkälti samat merkityksen muodostuksen periaatteet kuin runon teemaan yleensä. Metalyyrinen teema on kuitenkin sikäli poikkeuksellinen, että se koskee aina vähintään epäsuorasti runoa itseään. Metalyyrisessä runossa sisältö ja muoto ovat jännitteisessä suhteessa; runo voi toteuttaa eksplisiittisesti ilmaistua runousnäkemystä, toimia sitä vastaan tai täydentää sitä. Viidan metalyyrisiä runoja on paras lähestyä yhdistelemällä teeman tutkimuksen ja metalyriikan tutkimuksen analyysimalleja.

Kaunokirjallisuuden teema on käsitteellinen konstruktio, jonka lukija tulkitsee yhdistelemällä tekstin osia.¹⁰⁸ Teema on aina ankkuroitunut tekstiin, mutta

¹⁰⁶ Toki myös implisiittinen metalyriikka on skaala, jonka toisessa päässä ovat helposti havaittavat tapaukset, toisessa tulkinnanvaraiset (Müller-Zetzelmann 2000, 239).

¹⁰⁷ Hollsten 2004, 296; Oja 2004, 18.

¹⁰⁸ Rimmon-Kenan 1995, 13–14. Teeman tutkimus jakautuu karkeasti kahteen ryhmään, tematiikkaan (thematics) ja tematologiaan (thematology, Stoffgeschichte). Ensimmäisessä teema on tulkinta siitä, mistä

tulkinnanvaraisuudesta seuraa, että tekstistä voi löytyä useita teemoja. Teema ei siis ole suoraan tekstistä poimittava ilmaisu vaan jotain, joka luo tai jonka lukija ajattelee luovan tekstiin yhtenäisyyttä. Periaatteessa mikä tahansa tekstin elementti tai piirre voi tukea teemaa. *Motiivi* on teeman kannalta erityisen merkitsevä rakennuspalikka. Toisin kuin teeman, motiivin voi usein osoittaa tekstistä. Muista tekstin elementeistä motiivi poikkeaa taas sikäli, että se osoittaa selvästi johonkin tiettyyn teemaan.¹⁰⁹ Metalyyriseen teemaan viittaavat esimerkiksi runouteen, kirjallisuuteen ja taiteeseen liittyvät motiivit. Selkeimmät tapaukset ovat suorat runoutta koskevat väitteet, mutta myös yksittäiset kirjallisuuteen ja kirjoittamiseen liittyvät sanat ja symbolit voivat toimia metalyyrisen teeman vihjeinä.

Artikkelissaan ”What is theme and how do we get at it?” (1995) Shlomith Rimmon-Kenan esittelee kaksi teeman tulkintamallia. Toisessa teema on nimitys korkeamman tason järjestymiselle (*”Theme as a high-order label”*), toisessa erilaisten formaalisten aspektien jakama kokonaismerkitty (*”Theme as a global signifier homologous to various formal aspects”*). Rimmon-Kenan käyttää esimerkkeinään romaaneja, mutta malleja voidaan soveltaa myös runoanalyysiin.

Ensimmäinen tulkintamalli koostuu kolmesta vaiheesta, jotka ovat yhdistäminen, yleistäminen ja nimeäminen. Ensimmäisessä vaiheessa lukija havaitsee jonkin piirteen kuten samankaltaisuuden yhdistävän tekstin osia. Toisessa vaiheessa lukija tekee havainnostaan yleistyksen ja viimeisessä vaiheessa antaa tuolle yleistykselle nimityksen. Vaiheita toistamalla saadaan ylemmän tason kategorioita, joita edelleen yhdistää jokin piirre. Teksti hahmottuu näin hierarkkisena systeeminä, jossa teema on nimitys korkeimmalle järjestykselle.¹¹⁰

Toinen tulkintamalli lähestyy teemaa toisesta suunnasta kuin ensimmäinen; ei yhdistämällä tekstin osia käsitteellisiksi kategorioiksi vaan etsimällä tekstin makrostruktuureille yhteistä nimittäjää. Narratiivisessa diskurssissa, jota Rimmon-Kenan

tekstissä on kyse, jälkimmäisessä se on sisällöllinen tekstin elementti, jonka eri aikoina ja eri teksteissä saamia variaatioita tematologia tutkii. (Ks. Pyrhönen 2004, 28, 30–39.)

¹⁰⁹ Aihe niin ikään poimitaan tai koostetaan tekstistä. Se voi olla yleistyks tekstistä kokonaisuudessaan, tekstin keskeisin elementti tai kattokäsite keskeisten elementtien muodostamalle viitekehykselle. Teemasta aihe eroaa siinä, että se on konkreettisempi kuin teema. Aihe sijaitsee lähempänä runon kielellistä tasoa, teema runon retorista tasoa. (Suomela 2001, 143–144.)

¹¹⁰ Wolpers 1993, 81, 85–87.

tarkastelee, makrostruktuurit ovat aika, fokalisaatio ja kerronta.¹¹¹ Runon keskeisiä makrostruktuureja ovat vastaavasti puhetilanne (puhuja ja hänen suhtautumistapansa runossa kuvattuun tilanteeseen), kokonaiskompositio (runon järjestyminen jonkin periaatteen mukaisesti) ja rytmi (mm. äänteellinen taso ja runomitta).¹¹²

Havainnollistan tulkintamalleja *Betonimyllärin* runon ”Alfhild” kautta. Tarkastelen ensiksi runon makrostruktuureja:

Äidit vain, nuo toivossa väkevät,
Jumalan näkevät.
Heille on annettu voima ja valta
kohota unessa pilvien alta
ja katsella korkeammalta.

Alfhild, hän joka synnytti minut,
on joka yö sinne purjehtinut,
missä nyt Eemeli tullen ja menen
murahtaa vain, kuten täälläkin ennen.
Siellä he kulkevat tähtien rivissä
kirkasta vanaa,
isä ja äiti, peräkanaa.
Sieltä he katsovat kotoista mäkeä,
kissoja, koiria, tuttua väkeä,
viittoen, luikaten parhaansa mukaan,
etemme loukkaaisi Pispalan kivissä
jalkaamme kukaan.
Siellä he jollakin planeetalla
puutarhakeinussa pihlajan alla
viipyvät ääneti nuoruudenmuistoissa
morsiusparina Tampereen puistoissa –
ostaen kahvit ja pullat kai,
jos sattuu olemaan perjantai. –
Ja sitten, kun Pispala aamun saa,
äitini vuoteen valmistaa

¹¹¹ Rimmon-Kenan 1995, 16.

¹¹² Kokonaiskomposition taustalla vaikuttavilla periaatteilla tarkoitan hallitsevaa käsitettä tai johtoaajatusta, jonka mukaan runon sisällölliset elementit ovat pääasiassa jäsenyneet. Jäsentävä periaate voi olla esimerkiksi ennen–nyt-asetelma kuten ”Runossa”, jota käsittelen luvussa 5. Rytmä on runon liikettä (Lilja 2006, 53). Se koostuu monesta osatekijästä ja niiden yhteisvaikutuksesta. Esimerkiksi Auli Viikari jakaa runon rytmän viiteen tasoon, jotka ovat fonologinen, grammaattinen, pragmaattinen, semanttinen ja grafologinen taso (Viikari 1978, 23–24). Mitallisten runojen hallitsevin rytmäinen elementti on luonnollisesti runomitta, jota fonologinen taso heijastaa. Rytmän analyysi toteutuu tässä tutkimuksessa lähinnä mitallisuuden ja äänteellisen tason kuten allitteraation ja assonanessin tarkasteluna.

ja linnut, linnut helää – –.

– Oi kuinka on ihana elää
ja tuutia lastenlapsiaan
ja kertoa kauniita uniaan!
Niin suuri on Jumalan taivas ja maa,
oi lapseni, rakastakaa!

(BE, 6–7.)

Runon puhetilanteessa erityistä on se, että vaikka puhuja esittäytyy tiettyinä henkilönä henkilöhistorioineen, näkökulma ei ole hänessä vaan äideissä. Ensimmäisessä säkeistössä tämä puhujan ääriviivattomuus ilmenee varauksettoman ihailuna äitejä kohtaan. Toisessa säkeistössä puhuja kohdistaa huomion omaan äitiinsä Alfhildiin ja kuvaa 21 säkeen verran sitä, miten Alfhild kohooa unessaan taivaaseen edesmenneen miehensä Eemelin luo. Kolmannessa säkeistössä puhuja siteeraa Alfhildia; hän häivyttää itsensä kokonaan ja sulautuu täysin Alfhildin tapaan nähdä maailma.

Kuvio, jossa näkökulma siirtyy asteittain Alfhildiin, toistuu komposition tasolla. Ensimmäinen säkeistö koskee yleisesti äitien kykyä päästä unien kautta taivaaseen ja ”katsella korkeammalta” eli nähdä maailma poikkeuksellisesta perspektiivistä. Toisessa säkeistössä puhuja käsittelee sitä, miten kyky toteutuu Alfhildissa, ja kuvaa Pispalan ”kotoista mäkeä” niin kuin Alfhild näkee sen taivaasta. Taivaassa kaikki ajat ovat samanaikaisesti läsnä; Alfhild ja Eemeli ovat sekä lapsiaan kaitsevia vanhempia että nuori morsiuspari. Viimeisessä säkeistössä Alfhild pukee sanoiksi maailmankatsomuksensa. Samalla käy ilmi, että puhujan omasta lapsuudesta on kulunut aikaa: Alfhild puhuu lastenlapsistaan. Alfhild elää muuttumattomassa ikuisuudessa, ja siellä ”Jumalan taivas ja maa” ovat suuri ja kaunis kokonaisuus.

Lyhyen analyysin perusteella runon keskeiseksi – joskaan ei ainoaksi saati tyhjentäväksi – teemaksi voidaan määritellä toive nähdä maa ja taivas harmonisena kokonaisuutena. Äänteellinen taso tukee tulkintaa. Riimi esimerkiksi kytkee taivaan tähdet ja Pispalan kivet (tähtien *rivissä*: Pispalan *kivissä*) luoden niiden välille vastaavuuden. Mitallinen taso taas antaa painoarvoa Alfhildin puheenvuorolle, jossa toive on käynyt toteen. Ennen kolmatta säkeistöä runo on voittopuolisesti laskeva; suuri osa säkeistä noudattaa nelinousuista daktyylia. Viimeinen säkeistö on jambis-anapestinen eli nouseva.

Runoon voidaan soveltaa myös Rimmon-Kenanin ensimmäistä tulkintamallia, jossa yhdistämisen, yleistämisen ja nimeämisen toiminnot vuorottelevat. Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä toistuvat unen ja taivaaseen nousemisen motiivit. Jälkimmäiseen liittyy olennaisesti myös ylhäältä alas katsomisen motiivi – taivaan ja maan välille luotu yhteys. Ensimmäisessä säkeistössä ajatus yhteydestä esiintyy äitejä yleisesti koskevassa luonnehdinnassa: ”Heille [äideille] on annettu voima ja valta / kohota unessa pilvien alta / ja katsella korkeammalta.” Toisessa säkeistössä kerrotaan, että Alfild nousee öisin unessaan taivaaseen ja katselee sieltä Pispalan mäkeä ja sen asukkaita. Se, mikä ensimmäisessä säkeistössä on esitetty kolmessa säkeessä, selitetään nyt 21 säkeessä. Samalla motiivit saavat lisämerkityksiä; unien taivaassa vallitsee esimerkiksi toisenlainen aikakäsitys. Menneisyys ja nykyisyys ovat samanaikaisesti läsnä: Eemeli murahtelee taivaassa ”kuten täälläkin ennen”. Kolmannessa säkeistössä Alfild kertoo uniaan lastenlapsilleen ja julistaa Jumalan taivaan ja maan suuruutta. Taivas ja maa ovat yhtä, ja yhdistymisessä Alfildin uni on näytellyt merkittävää roolia. Rimmon-Kenanin molemmilla tulkintamalleilla päästään samaan lopputulokseen.

Ensimmäinen tulkintamalli soveltuu Viidan runojen teemojen rakentumisen kannalta keskeisen ilmiön, teoskokonaisuuden, analyysiin. Lukijan tehtävä on Rimmon-Kenanilla samankaltaisuuden tai muun periaatteen perusteella yhdistää erillisistä tekstin elementeistä korkeamman tason kategorioita. Viidalla tällaisia elementtejä esiintyy yksittäisten runojen lisäksi teoskokonaisuuden tasolla.¹¹³ Vesa Haapalan mukaan teos- tai kokoelmakokonaisuus on modernistiselle kirjoittamisen tavalle ominaista ja sen huomioiminen – tai huomiotta jättäminen – voi yksittäisen runon tulkinnan kannalta olla hyvinkin ratkaisevaa. Teoskokonaisuus ”asettaa kriteereitä sille, millaisia tulkintoja ja väitteitä kirjallisesta teoksesta ja sen osista voidaan perustellusti esittää”.¹¹⁴ Viidan runot eivät välttämättä itse määritä kaikkia kriteerejä, joiden puitteissa niitä pitäisi tulkita, ja ovat sellaisenaan avoimia mitä erilaisimmille temaattisille luennoille. Teoskokonaisuuden valossa näin ei useinkaan ole.

¹¹³ Tulkintamalli sopii jopa paremmin teoskokonaisuuden kuin yksittäisten runojen analyysiin. Rimmon-Kenan käyttää mallia havainnollistaakseen romaania, joka pelkästään pituutensa puolesta tarjoaa enemmän aineksia teeman koostamiseen kuin runo. Runokokoelman kohdalla tilanne on toinen.

¹¹⁴ Haapala 2015, 35.

Samoin kuin ”Alfhildissa”, unilla on keskeinen rooli *Betonimyllärin* nimirunossa: sen puhuja on työmaalla työskentelevä betonimylläri, joka nukahtaa lounastauollaan. Runon ytimen muodostavat kaksi unijaksoa, joissa puhuja joutuu kahteen eri mielen tilaan [sic]. Herättyään hän jatkaa töitään ”entistä rataa”, mutta jotain on muuttunut. Hänen työnsä on saanut jumalallisen ulottuvuuden: ”ainein kolmiyhteisin / loihdin lujan betonin” (BE, 87). Unien aikana on tapahtunut jotain merkittävää, joka heijastuu puhujan arkitodellisuuteen. ”Alfhild” ja ”Betonimylläri” jakavatkin ajatuksen siitä, että unista voi saada uuden näkökulman maailmaan. Kummassakin runossa taivas ja maa yhdistyvät, mikä ensimmäisessä ilmenee Alfhildin tavassa nähdä maailma, jälkimmäisessä materiaallisen todellisuuden jumalallisuutena. Vaikka runot ovat itsenäisiä, kyseisen teeman osalta ne täydentävät toisiaan. ”Betonimylläriässä” ei esimerkiksi suoraan rinnasteta unta ja taivasta, eikä harmonisen maailman kaipuu ole yhtä voimakkaasti läsnä kuin se on ”Alfhildin” puhujassa. ”Betonimylläriässä” painopiste on luomisessa, kun ”Alfhildissa” se on maailmankatsomuksessa. Samankaltaisuudet antavat kuitenkin ymmärtää, että ”Betonimyllärin” luomisessa on kyse samasta maailmankatsomuksesta kuin ”Alfhildissa”.

Rimmon-Kenanin ajatus tekstin hierarkkisuudesta auttaa jäsentämään kokoelman sisäisiä temaattisia suhteita: samalla tavalla kuin runon teema koostuu tekstistä osoitettavien motiivien lisäksi ylemmän tason käsitteellisistä kategorioista, myös runokokoelma voidaan nähdä hierarkkisena niin, että runot asettuvat teoskokonaisuuden tasolla osaksi laajempia temaattisia kategorioita. Runoissa voi olla pää- ja sivuteemoja, jotka korostuvat riippuen siitä, mihin kokoelman runoon niitä verrataan. Esimerkiksi se, että Alfhild tapaa unessaan miehensä Eemelin, näyttäytyy – anakronismista huolimatta – uudessa valossa, kun runoa vertaa *Betonimyllärin* jälkeen ilmestyneeseen *Kukunoriin*, jonka keskeinen juonellinen piirre on naispuolisen Kukunor-peikon unessa tekemä matka miespuolisen serkkunsa Kalaharin luo; *Betonimyllärin* jälkeen myös tuotantokokonaisuus on otettava huomioon. Runot voivat osallistua useampaan kuin yhteen teoskokonaisuuden teemaan.¹¹⁵ On toki myös muistettava, että runo ja runoteos ovat aina muutakin kuin teemansa. Vaikka olisi mahdollista määritellä tekstin pääteema, se ei voisi tyhjentävästi selittää tekstiä.

Temaattisen metalyyrisyyden lisäksi tutkin implisiittistä metalyriikkaa, jonka keskeinen esitysmuoto Viidalla on yhdistetty ikonisuus. Yhdistetty ikonisuus on Müller-Zetzelmannin

¹¹⁵ Periaatteessa on myös mahdollista konstruoida teoskokonaisuuden tasolla hahmotetuista teemoista koko kokoelman kattava teema.

typologiassa ilmaisutapahtuman tason kohostumisen alakategoria, jossa implisiittinen metalyriikka on riippuvainen eksplisiittisestä metalyriikasta. Esimerkiksi Viidan ”Mitä varten kirjoitan” -runossa eksplisiittinen lausuma tekee runon poeettisesta ilmaisusta kohosteisen: ”Hyvät ihmiset, / älkää kysykö, onko tämä runoa vai proosaa” (SU, 7). Ilman kehotusta olla pohtimatta runon lajia lukija ei – paradoksaalisesti – välttämättä tutkisi sen muotoa ja kysyisi, mikä itse asiassa tekee siitä runon. Kyseinen metalyyrinen aspekti jäisi todennäköisesti havaitsematta.

Eksplisiittisen ja implisiittisen metalyriikan välinen kytkös ei välttämättä ole niin suora kuin se on ”Mitä varten kirjoitan” -runossa. Joskus yhteys on sen verran viitteenomainen, että on parempi puhua itsenäisestä materiaalisuudesta, jonka havaitsemisessa metalyyrisellä kontekstilla on kuitenkin tärkeä rooli. Itsenäinen materiaalisuus tarkoitti sanojen visuaalisten ja akustisten ominaisuuksien korostumista. Esimerkiksi *Betonimyllärin* runossa ”Tomu” on poikkeuksellisen paljon pitkiä vokaaleja ja diftongeja suhteessa muihin kokoelman runoihin: ”Tuuli pyyhkii, / somer soi. / Mikä nyyhkii, / vaikeroi?” (BE, 57) Piirrettä ei välttämättä panisi merkille, jos runossa ei olisi eksplisiittistä metalyriikkaa: sen teemana on runoilijan pyrkimys saavuttaa taiteessaan eheyden kokemus, kuten seuraavassa luvussa esitän. Runossa esiintyy Kaarlo Sarkiaan viittaava allusio, joka erityisesti tarjoaa perustelut tulkita äänteellinen kohostuneisuus metalyyrisesti: Sarkia oli tunnettu musikaalisuudestaan, ja vokaalien runsaan käytön voi tulkita heijastavan tätä Sarkian piirrettä. Tällöin tosin olisi parempi puhua yhdistetystä ikonisuudesta itsenäisen materiaalisuuden sijaan. Itsenäiseksi materiaalisuudeksi vokaalien käytön tekee kuitenkin se, että vaikka runossa ei olisi eksplisiittistä metalyriikka tai vaikka Sarkia-allusiotakaan ei olisi, suhteessa teoksen muihin runoihin se on poikkeuksellinen ja näin kohosteinen.

Visuaalinen ja äänteellinen kohostuneisuus kärjistyy Viidalla harvoin niin silmiinpistäväksi kuin esimerkiksi Hellaakosken ”Dolce far niente” -runossa. Runokielen kohosteisuus säilyttää Viidalla usein kosketuksen runon sisältöön, eli se on harvoin täysin itsenäistä. Hellaakosken runossa taas muoto ja sisältö elävät osin omaa elämäänsä.

Viidalla esiintyy toki muitakin Müller-Zetzelmannin luettelemia implisiittisen metalyriikan muotoja. Esimerkiksi sisällön käsittämättömyys on keskeinen esitysmuoto *Kukunorissa*, jota leimaa nonsensisuus.¹¹⁶ Esitysmuoto tulee vastaan myös *Suutarikin, suuri*

¹¹⁶ Katajamäki 2016a.

viisas -kokoelmassa, jossa esiintyy paljon neologismeja. Esimerkiksi ”Kökkö”-runo koostuu melkein kokonaan uudissanoista: ”Kukin kukkea kupunen / kukoi kuin kyky kekotti.” (SU, 28.) Kaikki runon sanat alkavat lisäksi k-kirjaimella, ja runo voidaan sijoittaa myös muodolla leikittelyn kategoriaan. Keskeisin esitysmuoto Viidalla on kuitenkin yhdistetty ikonisuus, eksplisiittisen ja implisiittisen metalyriikan muodostamat erilaiset yhdistelmät. Toisaalta on muistettava, että aineistoni on rajattu temaattisiin perustein, mikä jättää automaattisesti käsittelyn ulkopuolelle runot, joissa on pelkästään itsenäistä implisiittistä metalyriikkaa.

2 TRADITION TORNI

Viidan traditiokäsitys perustuu jatkuvuuteen. Sota-aikaisessa kirjeessään (23.7.1944) Viita vertaa ”inhimillistä ymmärrystä” torniin, ihmiskunnan yhteiseen rakennusprojektiin:

Nyt minä vihdoin tiedän ja tunnen, miksi olen koko ikäni lukenut, vain lukenut. Inhimillinen ymmärrys on kuin valtava torni, jonka perustus on tämä tähti Maa. Sukupolvi sukupolvelta sitä tornia on rakennettu, purettu ja taas rakennettu. Usein on sattunut rakennusaineksi haurasta kiveä, jonka kehnouden vasta vuosituhanten armoton paine on paljastanut. Silloin ei ole auttanut muu kuin poistaa kerros kerrokselta, mitä jo oli valmiiksi luultu sekä alkaa jälleen uusin uskein ja toivoin tuo ikuinen kiipeäminen kuultavaan korkeuteen.

(Viita 2017, 218.)

Tornin rakentaminen jatkuu ikuisesti kohti korkeuksia, mutta prosessi sisältää myös purkavia korjausliikkeitä. Jatkuvuus tarkoittaa Viidalla vanhan uudelleen arviointia sekä huonon aineksen kohentamista tai jopa poistamista. 1965 pitämässään luennossa Viita toteaa: ”Vain taidon jatkuva kohentaminen on kulttuuria. Painokonekin osaa kyllä monistaa, mutta kehittää se ei voi. Kaikki jää aina riippumaan ihmisyyksilön henkisestä panoksesta.”¹¹⁷ Tässä luvussa tutkin, miten Viita toteuttaa näkemystään käytännössä. Miten Viita jatkaa edellisten sukupolvien kirjallista ja henkistä perintöä, ja miten hän kehittää poetiikkaansa tuotannon aikana?

Viidan runotuotanto voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen, jotka noudattavat myös vuosikymmenten rajoja. Ensimmäiseen, *perustamisvaiheeseen* kuuluvat 40-luvulla ilmestyneet *Betonimylläri* ja *Kukunor*. Esikoisteoksessaan Viita osallistuu sotienjälkeiseen uudelleenarvioimisen henkeen ja käsittelee poetiikkaansa lähtökohtia ja suhdettaan edeltävän epookin esteettisiin ihanteisiin. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen runoja ”Nerous” ja ”Tomu”, joissa kysymykset tematisoituvat. *Kukunor* on pitkälti *Betonimylläri*ssä luodun runouskäsityksen syventämistä. Uudet runousopilliset käsitykset näkyvät teoksessa jossain määrin, mutta erityisesti ne ovat esillä 1954 ilmestyneessä *Käppyräisessä*.¹¹⁸ *Käppyräinen* edustaa toista vaihetta, jota kutsun *modernismin ajaksi* ja jossa Viita arvioi poetiikkaansa suhteessa modernismiin. Runousopillinen vertailu on teemana runossa ”Kesäyö”, jota

¹¹⁷ Viita 1966, 395.

¹¹⁸ *Kukunorin* suhteesta ajan kirjallisiin virtauksiin ks. Katajamäki 2016a, 14–17; Varpio 1973, 137–140.

analysoin toisessa alaluvussa. Kolmas, *kansanrunousvaihe*, käsittää *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman. Kansanperinteen vaikutus näkyy jo Viidan aiemmissa runoteoksissa, mutta viimeisessä runokokoelmassa Viita hyödyntää laajasti kansanrunoudelle ominaisia keinoja ja selvittää suhdettaan kansanperinteeseen. Kolmannessa alaluvussa käsittelen runoja ”Mitä varten kirjoitan” ja ”Metsä”. Ensimmäinen aloittaa kokoelman ja nostaa esiin sen keskeisiä poeettisia piirteitä. Jälkimmäinen perustuu ”Kesäyö”-runon tapaan runousopilliselle vertailulle, mutta toisin kuin modernismi kansanperinne saa Viidalla lähestulkoon varauksettoman arvostuksen.

Analysoitavat runot saavat tässä tutkimuksessa varsin toisenlaisen aseman kuin niillä on tähän asti ollut. ”Nerous”-runoa ei esimerkiksi ole tutkittu juuri ollenkaan. Katajamäki mainitsee sen liseniaatintyössään, joka käsittelee Viidan 60-luvun runouden kielto- ja kieltomuuotoja. Hän toteaa muiden Viidan nerous-aiheisten tekstien yhteydessä, että ”*Betonimyllärin* runossa ’Nerous’ (Be, 79) kuvataan neron kuolemanviettiä, ’puutostautia mullan janoisen’”.¹¹⁹ Runossa tapahtuvaa runousopillista uudelleenarviointia ei tutkimuksissa ole huomioitu lainkaan. Runoja ”Tomu” ja ”Kesäyö” on analysoitu enemmän, mutta ei Viidan tapaa selvittää niissä suhdettaan kirjallisiin traditioihin ja suuntauksiin. Runousopilliset kysymykset kietoutuvat runoissa muihin teemoihin, joihin tutkijat ovat mieluummin tarttuneet. Kysymysten kannalta tärkeitä intertekstuaalisia kytköksiä ei myöskään ole analysoitu. Esimerkiksi Marjukka Kaasalainen toteaa ”Tomu”-runosta seuraavasti:

Mitä runoilijana oleminen Viidalle merkitsee? *Betonimyllärin* runossa »Tomu» runoilija tuskassaan kääntyy Luojan puoleen: miksi hänelle on annettu »unen kaivot», jotka johtavat vain kurjuuteen, ja miksi hänen on pakko miettiä olevaisuuden kysymyksiä. Huomattakoon sarkiamainen ilmaisu »unen kaivot»; Sarkian lailla Viita pakenee uneen löytämättä sieltäkään lohtua kärsimykselleen. Sarkian näkyvää vaikutusta löytyy muualtakin Viidan teoksista.

(Kaasalainen 1966/1998, xviii.)

Kaasalainen huomaa viittauksen Sarkiaan ja panee vieläpä merkille ”Sarkian näkyvän vaikutuksen” Viidan teoksissa. Käsittely jää kuitenkin tältä osin tähän. Varpio puolestaan lukee ”Tomun” niihin *Betonimyllärin* runoihin, jotka käsittelevät uskonnollisia ja eettisiä ongelmia. Ilmaisuihin »unen kaivot» tarkoittaa hänen mukaansa mielikuvitusta »sarkialaisittain

¹¹⁹ Katajamäki 2001, 70. Lisäksi Riina Katajamäki käsittelee runoa lyhyesti *pro gradu* -työssään (Ruskeepää 2007, 88–89).

ilmaistuna”.¹²⁰ Mitään päätelmiä hän ei huomiosta tee. ”Kesäyön” tulkinnoissa intertekstuaalisia kytköksiä ei mainita ollenkaan.¹²¹

Kansanrunouden kohdalla tilanne on toinen; kansanperinteen vaikutus *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmaan on niin ilmeinen, että sitä on vaikea ohittaa. Runon ”Mitä varten kirjoitan” analyysija vaivaavat vielä samat ongelmat kuin runoja ”Nerous”, ”Tomu” ja ”Kesäyö”, mutta Varpion ”Metsä”-runon luennassa intertekstuaalisten kytkösten erittely on jo keskeinen osa kokonaistulkintaa.¹²² Toisaalta tulkinta kärsii hieman siitä, että Viidan poeettisia lähtökohtia ei ole aiempien teosten osalta selvitetty. Kansanrunouden merkitys Viidalle tulee ymmärretyksi vasta suhteessa hänen omaan poetiikkaansa.

2.1 Poetiikan perusta

”Nerous” ja romantiikan perintö

”Nerous”-runo muistuttaa dialogia sillä olennaisella erolla, että keskustelun toinen osapuoli ei ole läsnä, häntä ainoastaan siteerataan. Kuten jo johdannossa tuli ilmi, dialogin aiheena on nerous. Puhuja selostaa ensiksi, mitä ”muuan kaunosielu” on sanonut neroudesta, mutta torjuu näkemyksen heti perään sanalla ”Ei”. Sen jälkeen hän tuo esiin oman näkemyksensä:

«Oi nerous», – näin muuan kaunosielu sanoi sen –
«oot juurta taivaallista ylhän sähkömyrskyn sala-
main!»
– Ei. Nerous on puutostauti mullan janoisen,
vain sisar kyyneleitten mustan ahdistuksen vala-
main.
(BE, 79.)

Vastakkain on kaksi nerouden määritelmää. Kaunosielun mukaan nerous on ylimaallinen voima, joka valtaa ihmisen myrskyn lailla. Puhuja puolestaan vertaa neroutta sairauteen ja neron aikaansaannoksia kyyneliin, jotka psyykkisen paineen seurauksena tihkuvat

¹²⁰ Varpio 1973, 92.

¹²¹ ”Kesäyöstä” ks. Kaasalainen 1966/1998, xii–xiv; Varpio 1973, 201–203.

¹²² ”Mitä varten kirjoitan” -runoa ovat analysoineet Miikka Laihin (2016) ja Varpio (1973, 223–224). ”Metsä”-runoa on analysoinut Varpio (1973, 227–228).

silmäkulmista. Lisäksi vastakkain ovat runokielet. Puhuja liioittelee kaunosielun lyyristä ja ylevää tyyliä, mihin apostrofinen puhuttelu oi-interjektioineen ja sellaiset sanavalinnat kuin ”ylhä” viittaavat. Puhujan omassa ilmaisussa korostuu puolestaan tiiviys, mitä kopulause ja kolmen viimeisen sanan muodostama lauseenvastike ilmentävät. Runousopillinen ja esteettinen vastakkainasettelu yhdessä torjumisen eleen kanssa ohjaavat lukemaan runoa *recusationa*, apologian alalajina, joka on erikoistunut uusien poetiikkojen puolustuksiin.

Recusatio eli torjuminen nojautuu oikeusretoriikkaan: yhtäältä runoilija puolustaa omia poeettisia valintojaan, toisaalta hän väheksyy niitä edeltäjiensä teemoja ja tyylejä, joista haluaa irrottautua.¹²³ Esimerkiksi W. B. Yeatsin runo ”A Coat” on *recusatio*, jossa runoilija ilmaisee omassa poetiikassaan tapahtuneen muutoksen. Yeats tunnetaan sillanrakentajana symbolismin ja modernismin välillä. Uransa alkuvaiheessa hän kirjoitti irlantilaisista sankaritarinoista ja gaelilaisista legendoista vaikutteita saanutta symbolistista runoutta mutta siirtyi 1900-luvun alussa modernistisempaan ilmaisuun. Vuonna 1914 ilmestyneessä kokoelmassaan *Responsibilities* Yeats tietoisesti sanoutuu irti siihenastisesta tyylistään. ”A Coat” -runossa hän perustelee päätöstään:

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.

(Yeats 1914/1916, 80.)

Vanhoilla myyteillä kirjattu takki (”a coat / Covered with embroideries / Out of old mythologies”) viittaa gaelilaisiin legendoihin ja niihin liittyvään koristeelliseen ilmaisuun. Perusteena ”takin” hylkäämiselle ei niinkään ole takki itse vaan sen väärinkäyttäjät (”But the fools caught it”), joiden takia puhuja kokee välttämättömäksi kirjoittaa toisella tavalla. *Recusatio*ssa olennainen torjumisen ele tapahtuu kehottamalla laulua luopumaan sille tehdystä takista: ”Song, let them take it, / For there's more enterprise / In walking in naked.”

¹²³ *Race* 1988, 1–3; 1993b, 1017.

Takin alta paljastuu paitsi alaston myös rohkeampi laulu, jonka edustamaa pelkistettyä ja suorasukaista runotyylä runo itsekkin toteuttaa.¹²⁴

Nerouteen on perinteisesti liittynyt poikkeuksellinen kyky luoda taidetta. ”Nerous”-runon kaunosielun näkemys vastaa monelta osin ikivanhaa käsitystä inspiraatiosta, jonka tuntomerkkejä ovat jumalilta tai muusilta tuleva kiihoke ja sen aikaansaama innoittuneisuuden tila.¹²⁵ Kaunosielu painottaa yhteyttä transsendenssiin ja luomisen kokemuksen ylevyyttä. Puhujan mukaan nerous on päinvastoin sairautta. Se on ”puutostauti”, jossa elimistöstä puuttuu jokin tärkeä ainesosa. Paradoksaalisesti puutteesta syntyy jotain: janoinen multa tuottaa nestettä, joka virvoittaa, jos vaivoin, itse itsensä. Ajatus poikkeuksellisuudesta säilyy, mutta puhujan määritelmässä nerous on ulkoapäin annetun kyvyn sijaan sisäsyntyistä ja jopa itseriittoista. Yliluonnollisten syiden sijaan hänellä korostuvat luonnolliset syyt, ylevyyden sijaan rikkinäisyys.

”Nerous”-runossa Viita tuo esiin poetiikkansa romanttisen juonteen. Romantikoille tunnusomaista on niin sanottu ekspressiivinen runousteoria, jonka mukaan runous on tekijänsä ajatusten, tunteiden ja toiveiden ilmausta. Wordsworthin kuuluisien sanojen mukaan runous on ”väkevien tunteiden spontaania tulvimista”. Romantikkojen suosimien vuolaan virran, tulvan ja lähteen kuvien sijaan Viita vertaa luovuutta silmäkulmista puserrettuihin kyyneliin, mutta perusajatus on sama: runous kumpuaa sisältä, se on sisäisen tekemistä ulkoiseksi. Toisessa yhteydessä, *Betonimyllärin* ”Runon” analyysissä, Varpio on todennut, että runon ”kritiikki kohdistuu [...] perinteisiin, hiukan romanttisiin kuvauksiin runon kirjoittamisesta tapahtumana, jossa tuskainen taiteilija itsensä uhraten luo kirjallisuuden helmiä.”¹²⁶ Vaikka on hieman epäselvää, mitä romanttinen tässä kohtaa tarkoittaa, ”Nerous”-runo osoittaa päinvastaista: puhujan nerouden määritelmässä on romanttisia elementtejä ja kärsimys määritelmän mukaan keskeinen osa luomisprosessia.

Kaunosielun repliikin viittaukset edustavat monilähteistä alluusiota, jossa lähdetekstejä on yhden sijaan kaksi tai enemmän.¹²⁷ Nerouden käsite leimaa ensinnäkin sotien välistä kulttuuripoliittikkaa hallinneen Koskenniemen ajattelua: sotienjälkeiselle sukupolvelle Koskenniemi edusti yleisesti ”nerous-, elämys- ja sisältöperiaatteita”, joista haluttiin

¹²⁴ Ks. Baldick 2004, 85; Race 1988, 27–28.

¹²⁵ Inspiraatiosta ks. Abrams 1953/1971, 189–190.

¹²⁶ Varpio 1973, 86.

¹²⁷ Kiril Taranovski erottaa kaksi monilähteisyyden tyyppiä. Toisessa teksti viittaa kahteen tai useampaan tekstiin, toisessa on kyse ”subtekstistä subtekstissä”. (Tammi 1991, 86–87.)

irrottautua.¹²⁸ Esimerkiksi tekstissään ”Johdatus Goethe-luentoihin” (1922/1925) Koskenniemi toteaa:

Yhtä vähän kuin kykenemme selittämään sen luomisen ihmeitä, joka on pannut taivaankappaleet kiertämään ratojaan, joka on antanut auringolle sen elämää herättävän kyvyn ja rajumyrskylle sen hävittävän voiman, yhtä vähän kykenemme selittämään sitä luomista, joka jatkuvasti tapahtuu nerojen työssä.

(Koskenniemi 1925, 58.)

Neron luomistyö on Koskenniemen mukaan luonnonvoimien kaltainen ilmiö, yhtä selittämätön, alkuvoimainen ja alkuperäinen. Sähkö, myrsky ja salamointi ovat toisaalta Eino Leinolla toistuvia luovuuden kuvia.¹²⁹ Esimerkiksi ”Sähkön sävel” -runossa sähkö esittäytyy inspiraation kaltaisena hengen innoittajana ja laulujen lähteenä:

Laki olen laulava halki elon laineen,
Henki olen hehkuva kautta kaiken aineen,
Äly olen ääretön, Järki olen jylhä,
Voima olen ehdoton, pyhä, yksi, ylhä.

(Leino 1908, 150.)

Sähkö on luonteeltaan ylimaallista. Sitä ei voi selittää ”maisoin sanoin”, ja se voi tuottaa kokemuksen tuonpuoleisesta: ”satun sinisalamana, tartun takaraivoon, / juhlat jumal-
aattehen isken ihmis-aivoon.”¹³⁰ Sähkön ja salaman kuvien lisäksi yllä siteeratun säikeistön vanhahtava sanamuoto ”ylhä” kytkee runon Viidan runoon.

Salakuljetettu traditio

Koskenniemeä ja Leinoa on pidetty niin taiteellisten kuin poliittisten näkemystensä suhteen toistensa vastakohtina. ”Leinolaisuuden” ja ”koskenniemeläisyyden” välinen jännite sävytti 1900-luvun ensimmäisiä vuosikymmeniä ja vaikutti vielä sotien jälkeen.¹³¹ Viita kuitenkin korostaa Leinon ja Koskenniemen yhteisiä piirteitä. Hän ei sinänsä hylkää ajatusta

¹²⁸ Hökkä 1999, 74.

¹²⁹ Ruskeepää 2007, 89–90.

¹³⁰ Leino 1908, 150–151.

¹³¹ Laitinen 1997, 284–285.

runoilijasta poikkeusyksilönä, mutta purkaa edellisen sukupolven siihen liittämiä ylevähenkisiä merkityksiä.

”Nerous”-runon puhujan näkemys on kaunosielun näkemyksen variaatio pikemmin kuin sen ehdoton vastakohta. *Betonimylläri*ssä toistuu asetelma, jossa kurotutaan kohti transsendenssia mutta todetaan pyrkimys sitten mahdottomaksi ja käännetään sen sijaan sisäänpäin. Runossa ”Kaksi tietä” asetelma on temaattisessa keskiössä:

Yöstä valoon
voinko mennä?

Nouse, lennä
siltaa sinen!

Siivellinen
kunpa oisin!

Tee siis toisin:
rämmi saloon!

(BE, 59–60.)

Siivet ovat platoninen symboli sielulle, jolla on kyky nousta ideoiden taivaaseen ja oppia tuntemaan totuus. Dialogin toisella osapuolella tätä kykyä ei ole, minkä takia toinen osapuoli kehottaa häntä tekemään ”toisin” – taivaan tavoittelun sijaan kävelemään yhä syvemmälle korpeen. Transsendenssin mahdottomuus on Viidan runoilijahahmojen keskeisin ongelma kuten erityisesti seuraavassa luvussa käy esiin. Kääntyminen sisäänpäin näyttäytyy asetelmassa vaihtoehtoisena ja myös ainoana ratkaisuna ongelmaan, ellei halua kokonaan luopua transsendenssin tavoittelusta, mitä taas Viidan runojen puhujat eivät useinkaan halua. Tässä valossa Nerous”-runon puhujan näkemys ei eroa kaunosielun näkemyksestä niin jyrkästi kuin hänen retoriikkansa antaa ymmärtää.

*Recusatio*ssa ei olekaan kyse vain muutoksesta vaan säilyttämisestä. Antiikintutkija Gregson Davisin mukaan *recusatio* on itse asiassa strategia, jonka avulla runoilijat ovat kuljettaneet valittuja elementtejä näennäisesti hylkäämästään traditiosta.¹³² Viidalla *recusatio* on keino jatkaa kirjallista perintöä tavalla, jolla sitä voidaan samalla uudelleenarvioida ja korjata.

¹³² Davis 1991, 28–29.

Kohti tiiviimpää runokieltä

”Nerous”-runon teemaksi voidaan määritellä nerouden demystifiointi. Lisäksi itse ilmaisukeinot luovat runoon metalyyrisyyttä. Puhujan tyyli poikkeaa nimittäin merkittävästi kaunosielun tyylistä. Se, että puhuja käyttää siteeraamastaan henkilöstä nimitystä kaunosielu, jonka sanakirjamerkitys on ”elämästä vieraantunut (esteettinen) haaveilija”, paljastaa hänen ironisen suhtautumisensa tähän.¹³³ Ironinen asenne vahvistaa sitaatista välittyvää liioittelun vaikutelmaa; torjumisen ele kohdistuu vähintään yhtä paljon tapoihin sanoa kuin siihen, mitä sanotaan.

Verrattuna puhujan toteavaan ja tiiviiseen tyyliin kaunosielun repliikistä nousevat esiin lyyrisyys ja toisto. Havainnollistaakseni eroja siteeraan runon tähän kokonaisuudessaan uudestaan:

«Oi nerous», – näin muuan kaunosielu sanoi sen –
«oot juurta taivaallista ylhän sähkömyrskyn sala-
main!»
– Ei. Nerous on puutostauti mullan janoisen,
vain sisar kyneleitten mustan ahdistuksen vala-
main.

Kaunosielun repliikki sisältää lyriikan lajin tunnusomaisimmat piirteet, apostrofin ja siihen liittyvän oi-interjektion.¹³⁴ Siinä missä kaunosielu puhuttelee neroutta ja osoittaa sanansa epäsuorasti yleisölle (”Oi nerous... oot”), puhuja suosii suoraa kommunikaatiota (”Nerous on”). Apostrofi on perinteisesti määritelty poissaolevan, kuolleen tai elottoman puhutteluksi. Teoriassaan apostrofista Jonathan Culler antaa painoarvoa lyyriselle minälle ja esittää, että apostrofissa lyyrinen minä esiintyy sellaisena, jolle tällainen lähtökohtaisesti kommunikaation ulottumattomissa oleva olento voi puhua.¹³⁵ Kaunosielu uskoo olevansa yhteydessä taivaallisiin voimiin. Puhujalle, kuten todettu, tällaista mahdollisuutta ei ole.

¹³³ www.kielitoimistonsanakirja.fi, s.v. kaunosielu.

¹³⁴ Lyriikalla viitataan toisinaan runouteen yleensä, mutta se on myös oma lajinsa, joka keskeisiltä rakenteiltaan ja ilmaisukeinoiltaan poikkeaa muista runouden lajeista kuten esimerkiksi kertovista runoista tai roolirunoista. Lyriikka on pääosin ensimmäisen persoonan puhujan tunteiden ja ajatusten ilmausta. Lyyriselle runomuodolle ominaisia ovat apostrofinen puhuttelu, hyperbolinen tyyli, optatiivisuus – eli toiveen ilmaiseminen – ja rituaalisuus kuten esimerkiksi toistoelementit. (Culler 2015, 34–38.)

¹³⁵ Culler 1981, 152.

Kaunosielulla esiintyvä hyperbola kuuluu myös olennaisesti lyriikkaan. Tekstiympäristössään piirre kuitenkin korostuu; suhteessa puhujan pidättyvämpään tyyliin ja vaatimattomuuteen viittaavaan ilmaisuun ”vain” kaunosielun liioittelukin alkaa vaikuttaa liioitellulta.

Kaunosielun ilmaisu on toisteista, puhujan, kuten todettu, hyvin tiivistä. Kaunosielun nerouden määritelmässä predikatiivin pääsana on ensinnäkin ”juuri”, johon liittyy adjektiivi ”taivaallinen”. Adjektiivin jälkeen tulee tätä määritelmän pääfraasia täydentävä ilmaus ”ylhän sähkömyrskyn salamain”, mutta täydennys on vain toistoa: sana *taivaallinen* sisältää jo ylevän merkityksen, *sähkömyrskyssä* taas salamointi on itsestäänselvyys. Puhujan nerouden määritelmässä ei esiinny toistoa. Sana ”musta” voidaan sekin ymmärtää mullan metonymiana, jolloin ilmaus ”mustan ahdistuksen” viittaisi *mullan eli mielen ahdistukseen* eikä *mustaan ahdistukseen*, joka taas on jokseenkin tautologinen. Parhaiten puhujan pyrkimystä kompaktiin ilmaisuun ilmentää lauseenvastike ”mustan ahdistuksen valamain”, jossa kokonainen sivulause on tiivistetty kolmeen sanaan. On huomionarvioista, että runon säeparien viimeiset nousuasemat eli tavut ”main” on kummankin säeparin tapauksessa aseteltu omille riveilleen.¹³⁶ Ratkaisu johtaa kysymään, miten kaunosielun ja puhujan tavat käyttää suomen sijamuotoja poikkeavat toisistaan. Puhujalla ”main”-tavu sisältyy valaaverbiin, joka on III partisiipin eli agenttipartisiipin monikon genetiivissä. Puhuja käyttää sijamuotoja hyväkseen voidakseen sanoa pienessä tilassa mahdollisimman paljon. Samalla hän täyttää mitan ja riimin vaatimukset. Kaunosielun ”salamain”-sanaan sisältyvä ”main”-tavu koostuu kantasanan lopusta ja monikon genetiivin päätteestä eikä ole siis niin sisältörikas kuin puhujan ”main”-tavu. Kaunosielukin täyttää mitan ja riimin vaatimukset, mutta sen sijaan, että yrittäisi niiden puitteissa tuottaa mahdollisimman paljon eri merkityksiä, hän toistaa jo sanomaansa; hänen on toistettava runomitan vaatimusten takia.

Lisäksi voidaan huomata, että kaunosielun neroutta luonnehtiva metafora on sisäisesti ristiriitainen: sana *juuri* sopii paremmin maahan kuin taivaaseen. Puhuja on sitä vastoin kielikuvissaan johdonmukainen. Mitkä poeettisen kielen piirteet korostuvat ja mitä niistä on pääteltävissä, on tietenkin tulkinnanvaraista. Implisiittinen metalyriikka toimii usein

¹³⁶ On mahdollista, että säeparien viimeiset nousuasemat eivät yksinkertaisesti ole mahtuneet samalla riville muun säkeen kanssa. Runon säkeissä on seitsemän tai kahdeksan nousua, ja ne ovat Betonimyllärin pisimmät.

assosiatiivisesti. Jokin ulkoinen tai sisäinen signaali tekee runokielestä kohosteisen, ja lukija joutuu vihjeiden perusteella päättämään, mitkä piirteet ovat merkityksellisiä ja miksi.

Kaunosielun tyylin ironinen jäljittely täyttää parodian tuntomerkit. Esikuvana on selvästikin toiminut Koskenniemi. Parodia on tekstienvälisyyden muoto, jota leimaa kaksiaänisyys. Parodinen teksti samanaikaisesti jäljittelee ja vääristää lähdetekstiään; siitä voidaan erottaa sekä imitoitavan tekstin tyypilliset piirteet että enemmän tai vähemmän poleeminen suhtautuminen kyseisiin piirteisiin.¹³⁷ Koskenniemi hyödyntää paljon lyyrisiä lajeja kuten elegioita, hymnejä ja oodeja, joissa apostrofiset puhuttelut ja oi-interjektiot ovat tavallisia. Kaunosielun käyttämää ”Oi... oot” -ilmaisua esiintyy erityisesti hänen 1910- ja 1920-luvuilla ilmestyneissä runokokoelmissa:

Oi, tosi oot sinä ainut keskellä aikojen valheen,
keskellä turhuuden, valkeus keskellä yön.

(Koskenniemi 1955, 147.)

Oi, kesän yhden sa mullekin laulanut oot, satakieli.

(Koskenniemi 1955, 151.)

Oi rauhan työ, sa teillä elämämme
oot sauvamme, oot silmä sokeain.

(Koskenniemi 1955, 281.)

Oi Kauneus, sa elon-retkellämme luonamme viivy hetkeen viimeiseen!
Oot sielun leipä meidän pöydällämme ja juhlaiviini elon murheeseen.

(Koskenniemi 1955, 299.)

Kaksi ensimmäistä esimerkkiä ovat runokokoelmasta *Elegioja* (1917), kaksi jälkimmäistä kokoelmasta *Uusia runoja* (1924), ja ne edustavat suhteellisen isoa joukkoa vastaavia ilmaisuja. Vertailukohdaksi otettakoon Leino, jonka kuuden kokoelman otoksessa *oot-*

¹³⁷ Parodian määritelmistä ks. Dentith 2000, 7; Nummi 1985, 51–53, 56–57; Rose 1979, 19–24, 107. Genette käyttää ilmiöstä parodian sijaan termiä satiirinen pastissi. Termi on siinä mielessä kuvausvoimaisempi, että se tuo esiin parodian keskeisen toimintaperiaatteen, imitaation. Pastissi on imitaation muoto. Imitaatiossa lähdetekstiä ei suoraan lainata tai muokata vaan uusi teksti luodaan lähdetekstistä pelkistetyn tyylillisen mallin mukaan. Pastissia on pääasiassa kahta lajia, satiirista ja ei-satiirista. Satiirista pastissia Genette kutsuu myös karikatyyriksi. (Genette 1982/1997, 23–29.)

muotoa esiintyy yhteensä vain kahdeksan kertaa.¹³⁸ Näistä yksikään ei esiinny samassa roolissa kuin Koskenniemellä eli osana apostrofista puhuttelua.

”Nerous”-runon edustama estetiikka enteilee 1950-luvun modernismin estetiikkaa. Vuonna 1956 Anhava kirjoittaa kriittiseen sävyyn ”yleislyriikasta” ja sen ”sovinnaisesta kuva-aineksesta, kuluneisuuttaan helskyvästä soinnuttelusta, väljähtyneestä tunnelmoinnista”. Uuden runokielen ihanteiksi hän nostaa muun muassa selkeyden ja täsmällisyyden. Varhaisemmasta lyriikasta Anhava antaa vertailukohdaksi Sarkian, siinä missä Viidalla vastaavassa tehtävässä toimii Koskenniemi.¹³⁹ Sarkiaan Viita ottaa kantaa ”Tomu”-runossa, jota analysoin seuraavaksi.

Vaikka pelkästään ”Nerous”-runon perusteella voisi olettaa, Viita ei suhtaudu lyyriseen runokieleen ehdottoman torjuvasti. *Betonimyllärin* ”Tomussa” ja luvussa 3 käsiteltävissä saman kokoelman runoissa ”Rukous” ja ”Maailmankaikkeus” apostrofeilla ja hyperbolalla on hyvin keskeinen rooli. Lyyrisyys on Viidalla joka tapauksessa kohosteista. Se on tarkoituksenmukaista; mainituissa runoissa apostrofeilla ja hyperbolalla on selkeästi oma roolinsa, eli ne eivät sovellu kaikenlaisten aiheiden ilmaisuvälineeksi. Lyyrisyys saa Viidalla toisaalta helposti ironisia sävyjä. Erityisesti tapauksissa, joissa lyyrinen kieli ilmaisee puhujan kurottumista kohti ulkopuolista transspondenssia, ironisuuden vaikutelma vahvistuu. Ehdottoman torjumisen sijaan ironia on kuitenkin sekin keino säilyttää piirteitä traditiosta, jota ei voi täysin enää hyväksyä.

”Tomu” ja symbolismin perintö

”Nerous”-runossa kärsimyksen ja luovuuden välillä vallitsi yhteys. ”Tomu”-runossa selviää tarkemmin se, mikä tuon kärsimyksen aiheuttaja on. Kysymys on keskeinen koko Viidan runouskäsitteiden kannalta, ja ”Tomussa” Viita selvittää myös, miten ongelma liittyy sotaan edeltävään runouteen. Tämän hän tekee hienovaraisesti kirjallisen alluusion kautta.

”Tomu” on visuaaliselta ilmeeltään kohosteinen. Runo on sommiteltu typografisesti niin, että ensimmäinen ja viimeinen säkeistö (1 ja 8) ja niiden väliin jäävät säkeistöt (2–7)

¹³⁸ Vertailukohtana ovat Leinon runokokoelmat *Maaliskuun lauluja* (1896), *Hiihtäjän virsiä* (1900), *Kangastuksia* (1902), *Halla* (1908), *Elämän koreus* (1915) ja *Leirivalkeat* (1917).

¹³⁹ Anhava 1956a/2002, 394.

näyttäytyvät kahtena erillisenä ryhmänä. Ajatusviivat toisen säkeistön alussa ja seitsemännen säkeistön lopussa vahvistavat kahtiajakoa:

Tuuli pyyhkii,
somer soi.
Mikä nyyhkii,
vaikeroi?

–Jos oon lihaas,
Luoja, sun,
miksi vihaas
syöksit mun?

Niinkuin taannoin
lausuit, loit,
virheet maan noin
poistaa voit.

Jos oon sulle
mato maan,
miksi mulle
annoitkaan

unen kaivot
kurjuuteen,
aistit, aivot
mietteineen?

Kuinka – yhä
kysyisin –
kasvaa pyhä
saattoikin

siemen auman
taivaisten
ihmislauman
vaivaisen? –

Laulu kuolee,
syntyy uus,
tuuli nuolee –
ikuisuus.

(BE, 57–58.)

Typografinen jäsennys heijastaa runon jakautumista kahteen puhuja-asentoon sekä komposition tasolla jakoa kehys säkeistöihin ja sisä säkeistöihin. Toisaalta säkeistöt muodostavat yhdessä myös ympyrän muotoisen kuvion. Kahtiajaon lisäksi ajatus ykseydestä on läsnä.

Runon puhetilannetta määrittää siis jako kahteen puhuja-asentoon. Ensimmäinen säkeistö esittelee profiililtaan vähäeleisen puhujan, joka ei osoita tunteitaan suhteessa kuvaamaansa tilanteeseen. Hänen tyyliinsä on lyhytsanainen ja toteava: ”Tuuli pyyhkii, / somer soi. / Mikä nyyhkii, / vaikeroi?” Tämän jälkeen tapahtuu jyrkkä asennonvaihto. Toisessa säkeistössä äänen saa vaikeroija, jonka nyhkytykseen ensimmäisessä säkeistössä viitattiin. Näkökulma vaihtuu ulkopuolisesta havainnoijasta subjektiiviseen perspektiiviin ja neutraali puheensävy sisäisiä tunteita korostavaan hyperboliseen ilmaisuun: ”– Jos oon

lihaas, / Luoja sun, / miksi vihaas / syöksit mun?” Vaikeroijan puhe on rukous, joka jatkuu vielä viiden säkeistön verran. Viimeisessä säkeistössä puhuja omaksuu taas saman asennon kuin ensimmäisessä säkeistössä. Hän ei enää kiinnitä erityistä huomiota vaikeroijaan vaan esittää tämän osana ikuisia kiertokulkua: ”Laulu kuolee, / syntyy uus, / tuuli nuolee – / ikuisuus.” Paluu alun puhuja-asentoon sekä viittaukset lopullisuuteen (kuolemaan) ja absoluuttiin (ikuisuuteen) sulkevat runon moninkertaisesti.¹⁴⁰

Vaikeroijan rukous jäljittelee psalmien tyyliä, josta on omaksuttu lauserakenteita ja sanastollisia ja temaattisia elementtejä. Ensinnäkin kysymyslauseet ovat psalmeissa keskeinen retorinen keino: ”Herää, Herra! Miksi nukut? Nouse, älä iäksi hylkää! Miksi olet kääntänyt pois katseesi, unohtanut hätämme ja ahdinkomme?”¹⁴¹ Psalmeissa toistuvia topoksia ovat ”Tomun” vaikeroijan tapa korostaa Jumalan suuruutta ja omaa mitättömyyttään sekä toisaalta tuoda esiin oma syyttömyytensä. Vaikeroijan käyttämät sanat ”viha”, ”liha”, ”pyhä”, ”vaivainen” ja ”taivainen” ovat puolestaan *Raamatun* yleistä sanastoa.

Psalmiit ja rukoukset hyödyntävät lyyristä ilmaisua. Lyyrinen runous jakaa psalmien ja rukouksien, yleensä primitiivisen runouden kanssa, sen, mitä Culler kutsuu ”lyriikan ylenpalttisuudeksi”. Lyriikan ylenpalttisuus tarkoittaa ”Nerous”-runon yhteydessäkin mainittuja apostrofisia puhutteluja ja hyperbolisuutta. Piirre liittyy toiveeseen saada yhteys yli-inhimilliseen ja tuntee jotain arkikokemuksesta poikkeavaa.¹⁴² ”Nerous”-runossa tällaiset pyrkimykset sekä niihin liittyvä lyyrinen ilmaisu ironisoituvat, minkä valossa ”Tomu”-runon vaikeroijankin ylle lankeaa ironian varjo.

Ensimmäinen ja viimeinen säkeistö muodostavat runon kehykset. Ensimmäinen säkeistö on funktioltaan johdatteleva, viimeinen säkeistö päättävä ja sulkeva. Kehyssäkeistöt myös kommentoivat sisäsäkeistöjä ja kokoavat niitä sellaisten käsitteiden piiriin kuin syntymä, kuolema ja ikuisuus. Sisäsäkeistöt rakentuvat puolestaan parataktisesti: teeman kehittäminen perustuu niissä osien väliseen rinnasteisuuteen, ei jatkuvuuteen kuten esimerkiksi kertovissa runoissa.¹⁴³ Vaikeroija esittää Luojaalle kolme kysymystä, jotka ovat saman ongelman eri

¹⁴⁰ *Runon lopetuksista ja sulkemisen tavoista ks. Herrnstein Smith 1968, 25–27, 65, 100–101, 172, 175–186, 183, 188.*

¹⁴¹ *Ps. 44: 24–25.*

¹⁴² *Culler 1997, 76.*

¹⁴³ *Parataktiset rakenteet ovat tyypillisiä laululyriikalle ja erityisesti sen primitiivisille muodoille (Herrnstein Smith 1968, 98–101).*

variaatioita. Ensimmäisessä kysymyksessä vaikeroija haluaa tietää, miksi Luoja vihaa luotuaan. Jos luomakunta on Luojan aineellinen ilmentymä, miksi se ei vastaa esikuvaansa: ”Jos oon lihaas, / Luoja, sun, / miksi vihaas / syöksit mun? // Niinkuin taannoin / lausuit, loit, / virheet maan noin / poistaa voit.” Toisessa kysymyksessä ongelma liittyy vaikeroijan mieleen: ”Jos oon sulle / mato maan, / miksi mulle / annoitkaan // unen kaivot / kurjuuteen, / aistit, aivot / mietteineen?” Vaikeroija haluaa tietää, miksi hänelle on annettu kyky unelmoida mutta ei mahdollisuutta nousta ylös kurjuuden tilasta. Kolmannessa kysymyksessä näkökulma on ihmiskunnassa. Vaikeroija vaatii saada tietää, ”miten taivaisesta” siemenestä on voinut versoa ”ihmislauma vaivainen”. Kysymykset liittyvät hengen ja materian, ideaalin ja sen aineellisen toteutuman väliseen ristiriitaan. Ristiriita ilmenee kolmella tasolla: luomakunnan, ihmismielen ja ihmiskunnan.

Kehys- ja sisäsäkeistöt noudattavat tehtävänjakoa, jossa ensimmäiset ilmaisevat ykseyttä, jälkimmäiset ristiriitaa. Riimit tukevat havaintoa. Ensimmäisessä säkeistössä riimipari *pyyhkii*: *nyyhkii* ilmentää kausaalisuhdetta, jossa tuulen pyyhkiminen saa kosketuksellaan aikaan nyyhkytyksen. Riimipari *soi*: *vaikeroi* taas kytkee toisiinsa samaan ilmiöön viittaavat sanat: vaikerointi rinnastuu soimiseen. Viimeisen säkeistön riimiparin *kuolee*: *nuolee* verbit sisältävät myös samoja merkityksiä, sillä *nuolla*-verbiä käytetään usein tulen ja palamisen yhteydessä. Kumpikin verbi viittaa näin tapahtumaan, jossa jotakin lakkaa olemasta. Sisäsäkeistöissä riimi liittää toisiinsa keskenään ristiriitaisia asioita. Esimerkiksi riimiparissa *lihaas*: *vihaas* korostuu ruumiin ja mielen dikotomia. Liha viittaa ihmisen aineelliseen olemukseen, ja *Raamatussa* sitä käytetään usein negatiivisissa yhteyksissä: liha on ”heikko ja katoavainen”, ja se on yhteydessä syntiin ja ainaisessa sodassa henkeä vastaan.¹⁴⁴ Viha edustaa mieltä. Se on tunne, joka *Vanhassa Testamentissa* toistuu Jumalan yhteydessä, ja vaikeroijan mielestä vihatessaan luotuaan Luoja on sodassa omaa aineellista olomuotoaan, omaa lihaansa, vastaan.¹⁴⁵ Riimipari *taivainen*: *vaivainen* on toinen esimerkki ristiriita-asetelmasta ja merkityksellinen myös siksi, että sen variaatio *taivaan*: *vaivaan* on kohosteinen *Betonimyllärin* lyyrissä ”Rukous”-runossa.

¹⁴⁴ 1. Moos. 6:3; Room. 8: 5–7; Gal. 5:17; 1. Kor. 15:50.

¹⁴⁵ Jumalan vihasta ks. esim. 1. Moos. 10:6; 4. Moos. 23:13; Joos. 9:20; Ps. 106: 90; Jes. 5:25; Jer. 23:19–20.

Runoilijan ideaalin kaipuu

Runon teemaksi alkaa hahmottua kaipuu ihannetilaan – luomakunnan, ihmiskunnan ja yksilön tasoilla – ja sen mahdottomuudesta aiheutuva kärsimys. Olennaista on se, että ongelma vaivaa nimenomaan runoilijaa. Runo alkaa metalyyrisellä tuuliharppu-motiivilla, jota romantikot käyttivät runoilijan mielen analogiana: ”Tuuli pyyhkii, / somer soi.” Romantikot vertasivat runoilijan mieltä kuivaan tai nukkuvaan maahan, joka virkoaa tuulen koskettaessa sitä. Tuuli symboloi poeettista inspiraatiota ja henkisen kuivuuden tilassa olevalle runoilijalle se merkitsi alkavaa luovuuden kautta.¹⁴⁶ Samalla tavalla kuin ”Nerous”-runossa luovuus vertautuu romantikkojen vuolaan virran sijaan vaivoin puserrettuun kyyneleen, ”Tomussa” soiminen on kauniin musiikin sijaan vaikeroimista. Metalyyristä teemaa vahvistavat lisäksi alluusiot lyriikan lajiin; soimisen motiivi ja sana ”laulu”. Huomionarvoista on myös se, että lyyrinen puhujapositio on runossa kehystetty: se on nostettu temaattiseen keskiöön.

Varpion mukaan runon kysymyksenasettelut ovat ensisijaisesti uskonnollisia tai eettisiä. Hän kuitenkin vihjaa myös metalyyriseen tulkintaan. Runo saa hänen mukaansa viimeisessä säkeistössä ”uuden ulottuvuuden”: ”On puhe lauluista, runoista, ja ensimmäisen säkeistön kysymys ’Mikä nyyhkii, vaikeroi?’ saa vastauksen runon kehän sulkeutuessa.” Varpio ei tarkemmin selvitä, mikä mainittu uusi ulottuvuus on, mutta rinnastamalla vaikeroinnin ja runouden hän antaa ymmärtää, että se on metalyyrinen.¹⁴⁷ Kaasalainen lukee runoa lähtökohtaisesti metalyyrisesti. Hän tulkitsee teeman koskevan runoilijuutta. Siteeraan samaa kohtaa Kaasalaiselta kuin luvun johdannossa: ”Mitä runoilijana oleminen Viidalle merkitsee? *Betonimyllärin* runossa ’Tomu’ runoilija tuskassaan kääntyy Luojan puoleen: miksi hänelle on annettu ’unen kaivot’, jotka johtavat vain kurjuuteen, ja miksi hänen on pakko miettiä olevaisuuden kysymyksiä.”¹⁴⁸ Runouden ja uskon kytkös liittyy Kaasalaisen mukaan ainoastaan ”Tomun” runoilijahahmoon, joka kärsii ja etsii helpotusta oloonsa Jumalalta. Kytkös on kuitenkin perustavaltaisempi ja koskee laajemmin Viidan

¹⁴⁶ Abrams 1953/1971, 51–52; 1957, 114–115. Esseessään ”Runouden puolustus” (1821) Shelley tiivistää tuuliharppun eli aiolilaisen lyyran ja mielen välisen analogian seuraavasti: ”Ihminen on väline, johon kohdistuu joukko ulkoisia ja sisäisiä vaikutelmia – kuin alati muuttuva tuuli näppäilisi aiolilaista lyyraa – jotka liikuttavat sitä omalla liikkeellään koko ajan muuttuvan sävelen tahtiin.” (Shelley 2000, 74.)

¹⁴⁷ Varpio 1973, 90–92.

¹⁴⁸ Kaasalainen 1966/1998, xviii.

runouskäsitystä. Usko ja runous samastuvat Viidalla toisiinsa; niiden suhde on analoginen. Viidan runoilijoita vaivaa kuitenkin myös epäusko. Heidän on vaikea uskoa ideaaliin, johon runouden tulisi pyrkiä. Ongelma kietoutuu runossa keskeiseen Sarkia-alluusioon.

Unen ja toden poetiikka

Sisäsäkeistöjen keskellä esiintyy fraasi ”unen kaivot”, joka on viittaus Sarkian runokokoelmaan *Unen kaivo* (1936) ja sen nimirunoon. Viittauksessa on tarkemmin sanottuna kyse kirjallisesta alluusiosta, joka on tekstiä semanttisesti rikastuttava epäsuora viittaus johonkin toiseen, varhaisempaan tekstiin. Kirjallisessa alluusiosta kirjailija on ottanut fragmentin jonkun toisen kirjailijan tekstistä, sulauttanut sen osaksi omaa tekstiään ja lisännyt näin jälkimmäisen merkityspotentiaalia. Keskeistä prosessissa on mukauttaminen. Lainattu fragmentti muutetaan osaksi uutta tekstikokonaisuutta niin, että lukija, joka ei tunne lähdetekstiä, ei välttämättä tunnista sitä. Mukauttaminen toimii myös usein lähdetekstiin kohdistuvana kommenttina. Kirjallinen alluusio laittaa liikkeelle tulkintaprosessin, joka voi johtaa jopa kokonaisten tuotantojen väliseen vertailuun.¹⁴⁹

”Unen kaivo” -fraasi saa Sarkialla merkityksiä, jotka alluusion kautta vaikuttavat myös ”Tomussa”. Sarkian runoutta ensinnäkin luonnehtii unisymboli, joka edustaa hänellä pyrkimystä voittaa elämän harmaus ja ristiriitaisuus ja saavuttaa kaivattu kauneus ja harmonia. Tämä piirre, jota kutsun unen poetiikaksi, koska se kasvaa hallitsevaksi Sarkian tuotannossa, on saanut vaikutteita symbolismista. Symbolistien lailla Sarkian runojen puhujia vaivaa ideaalin kaipuu, ja koska maailma ei voi tarjota heille sitä, mitä he eniten kaipaavat, he kääntyvät illuusioiden puoleen.¹⁵⁰ Unen lumous on läsnä Sarkian ensimmäisestä runokokoelmasta *Kahlittu* (1929) lähtien, mutta kokoelmassa *Unen kaivo* se saavuttaa lakipisteensä.¹⁵¹

¹⁴⁹ Gregory Machacekin mukaan alluusio vaikuttaa ensisijaisesti paikallisesti eli lainatun tekstifragmentin välittömässä ympäristössä (Machacek 2007, 525–526). Ziva Ben-Poratın mukaan alluusio aktivoi tekstin kokonaisuudessaan (Ben-Porat 1976, 111). Alluusiosta ks. myös Hebel 1991, 138, 150–151.

¹⁵⁰ Mikä Sarkian suhde symbolismiin tarkalleen ottaen on, sitä ei ole tutkittu. Varsinainen symbolismin ja dekadenssin aika sijoittuu Suomessa vuosisadan vaihteeseen, pääasiassa vuosille 1900–1910 (Lyytikäinen 1997, 13).

¹⁵¹ Kupiainen 1948, 474.

Unen kaivon nimirunossa unen kaivo on mielentila, jossa puhuja on loukussa ja josta hän yhtä aikaa haluaa ja ei halua pois. Suhtautumisen kaksijakoisuus tulee esiin heti aloitussäkeissä:

Elämäni kaiken yllä
päilyt, unen kaivo syvä,
pohjastas en ylös yllä.
Sielulleni tuutu hyvä
onkin kultahiekkas kyllä.
Päily raunioni yllä!

(Sarkia 1936, 145.)

Puhuja puhuttelee unen kaivoa ja toteaa tämän vallanneen hänen koko elämänsä. Puhuttelumuoto luo toteamukseen syytöksen sävyn, mutta heti perään puhuja vaihtaa näkökulmaa; kaivon pohjassa oleminen tekeekin hänen rikkinaiselle sielulleen hyvää, eikä hän enää syytä kaivoa ”päilymisestä” vaan päinvastoin käskää tätä jatkamaan: ”Päily raunioni yllä!” Tunnelma on läpi runon yhtä aikaa ahdistava ja levollinen.

Toisessa säkeistössä unen kaivo asettuu symmetriseen suhteeseen avaruuden kanssa:

Nukun veden syvän alla
avosilmin, puolin valvon
tuijotellen Pohjantähteen.
Korkealla, korkealla,
lailla toisen vedenkalvon
säihkyä avaruuden peili.

(Sarkia 1943, 146.)

Vedenpinta rinnastuu avaruuden peiliin, taivaalla loistava Pohjantähti vastaavasti puhujan sisäiseen tähteen, pohjan tähteen. Esko Ervastian mukaan Pohjantähti edustaa yhdessä seuraavan säkeistön aurinkomotiivin kanssa ”transsendenttia kauneutta ja puhtautta”.¹⁵² Transsendenssin tavoittamattomuus on ajanut puhujan etsimään kauneutta sisältään, unista. Vedenkalvon toisella puolella loistava tähtitaivas muistuttaa häntä alkuperäisestä

¹⁵² Ervasti perustelee tulkintaansa Sarkian runouden platonisella perustalla ja saman kokoelman runolla ”Elämä ja kauneus”, jossa ”tähten ja auringon yhdysmotiivin” merkitys tuodaan esiin (Ervasti 1961, 212). Seuraava katkelma on Sarkian ”Elämä ja aurinko”-runon kymmenennestä säkeistöstä: ”Oi loimu kauneuden auringon, / mi tulinuolin sydämeeni ammut, /.../ Ihanne kauniin, puhtaan, suuren elon, / majakka yöni, riittää kun sa näyt.” (Sarkia 1936, 12.)

tavoitteesta, mutta lopulta vedenalainen maailma ja sen kasvillisuus kietovat hänet unohduksen paulaan ja hän liukuu yhä kauemmas ulkomaailmasta: ”Silmäni mun painuu umpeen, / sammuu tuska, muisto, kaipuu. / Elämään en enää palaa.”¹⁵³ Ulkomaailman hylkääminen ja sisäiseen unimaailmaan kääntyminen korkeamman todellisuuden toivossa ovat symbolismille leimallisia.¹⁵⁴ ”Unen kaivossa” todellisuuspako on mennyt liian pitkälle: pääsyä ulkomaailmaan ei enää ole. Puhuja tietää, että unimaailma on illusorinen ja oikea Pohjantähti sijaitsee kaivon ulkopuolella. Hän on kuitenkin jäänyt riippuvaiseksi ”unten velhojuomaan”.¹⁵⁵

”Tomussa” Sarkia-alluusio sijaitsee sisäsäkeistöissä, jossa ihannetilan kaipuun teema on vahva. Säe ”unen kaivot” kytkeytyy riimin kautta säkeeseen ”aistit, aivot”, ja muiden sisäsäkeistöjen riimiparien tavoin säkeet ilmaisevat keskenään ristiriitaisia asioita. Sarkian runossa puhuja korostaa särkyneisyyttään ja käyttää itsestään ilmaisuja ”raunio” ja ”rikkinäinen leili”. Kaivon pohjassa rikkinäisyyden tunnot kuitenkin katoavat. Puhuja sulautuu sisäiseen unimaailmaansa, jossa hän saa kokea kaipaamaansa harmoniaa. Hintana on vieraantuminen ulkomaailmasta. Toisin kuin Sarkian runossa ”Tomun” vaikeroija jää unimaailman sekä ulkomaailmaan kytköksissä olevien ”aistien” ja ”aivojen” väliseen ristiriitaiseen tilaan. Hän ei antaudu unille vaan haluaa ideaalitilan olevan totta, aistien ja järjen tasolla koettavissa.

Sarkian ”unen kaivo” -fraasi on muutettu ”Tomussa” monikolliseen muotoon. Mielen monikollisuuteen viitataan toisaallakin *Betonimyllärissä*. ”Hullu nauru” -runossa ”järjen messias” vajoaa ”sadan hornan kautta” myrskyävän meren pohjaan (BE, 65). ”Mylly”-runossa kosken ”pyörteet” edustavat puhujan kehää kiertävää ajattelutoimintaa. Mielen koskessa kiiluvat taas katulamput, ”helvetin ikkunat”. Samassa runossa puhutaan myös ”kennostosielusta”, joka niin ikään viittaa sirpaleisuuteen; sielun osat eivät muodosta synteettistä kokonaisuutta. ”Tomu”-runon vaikeroija on moderni runoilija, joka on tuomittu kaiken suhteellisuuteen. Riimipari *kaivot: aivot* toisaalta myös vihjaavat, että mielen tuottamat ideaalit ovat nekin lopulta biologiaa, aivotoimintaa.

¹⁵³ Sarkia 1936, 149.

¹⁵⁴ Painter 2006, 25–26. Symbolismiin runossa viittaavat myös esimerkiksi musiikkimotiivit (”kaislan urut hymisevät”, ”unen virttä hymiset sä”) ja kielen musikaalisuus (allitteraatio, assonanssi sekä pitkät vokaalit ja diftongit) (Sarkia 1936, 147).

¹⁵⁵ Sarkia 1936, 149.

Runossa on toinenkin Sarkia-alluusio, ja siinä modifikaatio tapahtuu monikkomuodosta yksikköön eli päinvastoin kuin ”unen kaivot” -fraasin kohdalla. Alluusio sijaitsee viimeisessä säkeistössä, jonka säe ”Laulu kuolee” viittaa Sarkian runoon ”Laulut kuolevat”. Runo aloittaa Sarkian *Kohtalon vaaka* -kokoelman (1943). Se kuvaa luomisen ehtymistä:

Laulut kuolevat, sävelet hiljenevät.

[...]

Sointuja solisi korvissa monta, monta,
tuhannentuhatta rytmiä hymisi hyvää,
taivas ja maa oli laulua, syksy ja kevät,
soittivat lintujen lentimet, kalojen evät...
Äkkiä äänet häipyvät, hiljenevät...

(Sarkia 1943, 7.)

Puhujan rinta on ”kaamea autiomaa” ja hänen sydämensä kuivunut lähde. Inspiraation symboli tuuli ”ei henkäise”, ja virvoittava kaivo on lukittu.¹⁵⁶ Kuoleman kuvat vertautuvat sisäiseen maailmaan ja kuolevat laulut ehtyvään luovaan työhön. Henkisen kuivuuden tilassa ei synny mitään. ”Tomussa” kuolema on sitä vastoin vaihe, joka toistuu. Laulujen syntyminen ja kuoleminen vuorottelevat: ”Laulu kuolee, / syntyy uus.” Luova työ vertautuu elämän kiertokulkuun. Kiertokulkuun viittaa myös runon otsikko. *Raamatussa* tomu on ihmisen metafora, jossa korostuu sidoksisuus maahan: ”Maan tomua sinä olet, maan tomuun sinä palaat.”¹⁵⁷ Sekä lauluihin että ihmisiin runossa liittyvä kiertokulun motiivi vihjaa, että elämän toimintaperiaate pätee myös pienemmässä, ihmisen luomistyön mittakaavassa. Lisäksi motiivilla on toinen merkitys: sen kautta laulu ja ihminen samastuvat. Tekijän ja teoksen elimellinen yhteys on piirre, jonka Viita jakaa romanttisen runouskäsitteiden kanssa.¹⁵⁸

Harmonian toteutuminen on ”Tomussa” esillä viitteenomaisesti. Ristiriita sinänsä ei saa ratkaisua, mutta se on laulun synnyn kannalta olennainen: ristiriidasta syntyy laulu. Ajatus on esillä myös esimerkiksi *Betonimyllärin* nimirunossa ja ”Myllyssä”, joita analysoin luvussa 3. Erityisesti ensiksi mainittu tukee tulkintaa, että laulussa ristiriitatilanne sovitetaan. Harmonian tila on kuitenkin hetkellinen: uusi laulu edellyttää, että ristiriidan tila palautuu. Ikuisuus liittyy runossa tähän kehämäiseen liikkeeseen, eikä esimerkiksi

¹⁵⁶ Sarkia 1943, 7–9.

¹⁵⁷ 1. Moos. 3:19; ks. myös Saarn. 3:20.

¹⁵⁸ Romantiikasta ks. Abrams 1953/1971, 21–22.

Raamatun ajatukseen ikuisesta elämästä.¹⁵⁹ Säkeistöjen muodostama ympyräkuvio ilmentää tätä ikuista sykliä, elämän ja kuoleman päättymätöntä vuorottelua, joka kehystää sisäsäkeistöjen kuvaamaa ristiriitatilannetta ja asettaa sen osaksi isompaa kuviota.

Säkeet ”unen kaivot” ja ”aistit, aivot” edustavat kahta mielen piiriä, jotka *Betonimyllärissä* ja oikeastaan kaikissa Viidan runoteoksissa ovat toistuvasti vastakkain ja joiden yhdistyminen on Viidan mukaan onnistuneen luomistyön edellytys. Vastakkainasettelu on keskeinen mainituissa ”*Betonimyllärissä*” ja ”*Myllyssä*”, mutta näkyvimmin se on esillä *Kukunorissa*, jossa näiden mielen piirien yhdistyminen esitetään allegorisesti: runoelman päähenkilö Kukunor edustaa unen piiriä, hänen serkkunsa Kalahari aistien ja aivojen piiriä. Unessaan Kukunor matkustaa Kalaharin luokse ja heistä tulee jälleen ”peikkopari” (KU, 82–83). Käsittelen teoksen allegorisia merkityksiä luvussa 4.

Mielen piirien vastakkainasettelun keskeisyys *Betonimyllärissä* tulee ”Tomussa” esiin Sarkia-alluusion sijainnin kautta: säe ”unen kaivot” esiintyy melko tarkalleen *Betonimyllärin* puolivälissä. *Betonimyllärissä* on kuusi osastoa, ja ”Tomu” on neljännen osaston ensimmäinen runo. Runossa on puolestaan 32 säettä, joista keskimmaisessä eli säkeessä 17 sijaitsee Sarkia-alluusio. Sijainti laajentaa alluusion vaikutusalaa. Samaa menettelytapaa Viita käyttää seuraavaksi käsiteltävässä *Käppyräisen* ”Kesäyö”-runossa, jossa keskikohdassa sijaitseva sana on ”modernisti” (KÄ, 41). ”Tomussa” Kaasalaisen mainitsema ”Sarkian näkyvä vaikutus” tiedostuu.¹⁶⁰ ”Tomun” alluusion saamat merkitykset

¹⁵⁹ Ks. esim. Joh. 3: 36; 2. Kor 5:1; 1. Tim. 6:12.

¹⁶⁰ Sarkia on keskeinen vertailukohta esimerkiksi seuraavassa luvussa käsiteltävissä runoissa ”*Betonimylläri*” ja ”*Mylly*”. Miten Sarkia on kaiken kaikkiaan vaikuttanut *Betonimylläriin* ja *Viitaan*, on kuitenkin toinen tutkimusaihe. Kiinnostavana tapauksena mainittakoon joka tapauksessa *Betonimyllärin* runo ”*Lennätinlangat*”, jonka pohjatekstinä Sarkian ”*Velka elämälle*” on selvästi toiminut. Kummassakin runossa nainen tapaa ohikulkumatkalla olevan miehen ja alkaa kantaa tämän lasta. Mies häipyä eikä tule enää takaisin, mikä tuo kumpaankin runoon lohduttoman juonteen. Runot kuitenkin päättyvät toiveikkaasti: lapsi edustaa uutta elämää. Sarkian ”*Velka elämälle*” -runossa lapsi on lihaksi tullut uni: ”Ja kun kukkien runsaudesta jo vaahtosi tuomet, / pihan omenapuiden pilvet satoivat lunta, / tuli lihaksi, vereksi, mi oli äsken unta: / Kevätpäivään aukes sun lapsesi silmäluomet.” (Sarkia 1931, 91.) ”*Lennätinlangat*”-runossa ”kultaistet päivät, / ne jäivät, ne jäivät”, mutta ”tyttäret” jaksavat kaikesta huolimatta ”unelmoida”. Runossa viitataan tuutulahuun ja mainitaan ”univirret”, joiden perusteella Varpio tulkitsee lapsen syntyneen ja nukkuvan kehossa (Varpio 1973, 89). Pohjatekstinä oleva Sarkian runo tukee tulkintaa. Tytärten unelmat eivät välttämättä sinänsä toteudu, mutta ne jatkavat elämäänsä uudessa lapsessa. Viidan kannalta kiinnostavaa Sarkian siteeratuissa säkeissä on unen ja lumen kytkös, joka esiintyy myös esimerkiksi *Betonimyllärin* ”*Dolce far niente*” -runossa, jota käsittelen luvussa 6, ja *Kukunorissa*, jota käsittelen luvussa 4. Todeksi tullut uni on puolestaan teema, joka on keskeinen myös *Viidalla* ja erityisesti esillä *Kukunorissa*.

vaikuttavat muihin kokoelman Sarkia-viittauksiin ja ristiriita-asetelmiin. Mikä tärkeintä, alluusiolla ja sen sijoittelulla Viita paljastaa poetiikkansa keskeisen piirteen sekä sen alkuperän ja käyttötavan: Sarkian ja yleensä symbolismin perintö jatkaa elämäänsä hänen runoudessaan, joskin korjailtuna ja sovitettuna versiona.

Sarkia oli ajankohtainen runoilija sotien jälkeen. Hän saavutti suosiota jo elinaikanaan, mutta hänen ennenaikainen kuolemansa 1945 nosti hänet suorastaan kulttimaineeseen. Myöhemmin Sarkia tuli edustamaan ilmaisua, jota vasten modernistit 50-luvulla peilasivat esteettisiä tavoitteitaan. Anhavan mukaan esimerkiksi Mannerin uudistuneen runokielen keskeisiä piirteitä on ”rytmin kiinteytyminen sarkiamaisesta unnuttelusta”.¹⁶¹ Toinen esimerkki on Rimbaudin ”Le bateau ivre” -runon suomennoksista käyty kiista, jossa sotia edeltävä ja sotienjälkeinen estetiikka kohtasivat. Anhavasta Sarkian ”maineikas” suomennos ”Humaltunut venhe” on ”mukaelma” pikemmin kuin ”käännös”. Sarkia on Anhavan mukaan tulkinnut Rimbaudin moderniuuden ”äärimmäisen romanttisena hämähäryksenä, yltiöpäisimpänä uneksintana” ja runomitta on hänelle tärkeämpi kuin se, mitä runossa sanotaan. Omassa suomennoksessaan ”Juopunut pursi” Anhava suosii mitan sijaan kuvaa, joka taas täyttää sisällön asettamat vaatimukset: ”On kuitenkin ilmeistä, että tämän runon [”Le bateau ivre”] perusyksikkö, joka ei juuri muuntelua siedä, on *kuv*a, ei aleksandriini.”¹⁶² ”Nerous”-runossa Viita niin ikään kritisoi tapaa asettaa runomitta sanottavan edelle. Hän ei kuitenkaan hylkää runomittoja vaan esittää, että kummankin vaatimuksen on täytyttävä saman tien.

Vaikka Sarkian runokieli ei ”Tomussa” ole samalla tavalla temaattisessa keskiössä kuin Sarkian unen poetiikka, myös se saa osakseen huomiota. Runossa on Viidalle poikkeuksellisen runsaasti pitkiä vokaaleja ja diftongeja, mikä muistuttaa Sarkian runoudesta, jolle on tunnetusti ominaista soinnillisuus ja musikaalisuus. Sointuisuus on ”Tomussa” jopa liioiteltua: ”*Tuuli pyyhkii, / somer soi. / Mikä nyyhkii, / vaikeroi?*” Runon jokaisessa säkeessä on vähintään yksi pitkä vokaali ja diftongi. Kolmannen säkeistön ensimmäisessä säkeessä niitä on jopa neljä: ”*Niinkuin taannoin*”. Lisäksi runossa esiintyy runsaasti alkusointuja (”*somer soi*”).¹⁶³ Soinnillisuus läpäisee koko runon, ei pelkästään

¹⁶¹ Anhava 1956a/2002, 394.

¹⁶² Anhava 1958/2013, 232–236.

¹⁶³ Vertailukohdaksi otettakoon ”*Alfhildin*” ensimmäinen säkeistö: ”*Äidit vain nuo toivossa väkevät, / Jumalan näkevät. / Heille on annettu voima ja valta / kohota unessa pilvien alta / ja katsella korkeammalta.*” Ensimmäisessä säkeessä on neljä diftongia, mutta sen jälkeen lyhyet vokaalit ovat selvästi yleisempiä.

ironisesti sävyttyneitä sisäsäkeistöjä; suhtautuminen siihen ei ole poleemista. Implisiittisen metalyriikan merkitys ei yleensäkään ole niin selvä kuin se on ”Nerous”-runossa. Soinnillisuuden korostuminen kuitenkin vahvistaa runossa esiin nostettuja kysymyksiä poeettisesta perinnöstä. Runossa on kaksi temaattista linjaa, joista kumpaankin Sarkia-alluusio osallistuu eri rooleissa. Yhtäältä alluusio rikastuttaa sisällöllisesti taiteellisen luomisen teemaa, toisaalta sen kautta Sarkia itse ja hänen poeettinen merkityksensä Viidalle tematisoituvat. Kohostunut soinnillisuus tukee jälkimmäistä.

2.2 Modernismin aika

”Kesäyö” luomisprosessin kuvauksena

Käppyräisen ”Kesäyö” kertoo pastorista, joka kirjoittaa saarnaa ja koettaa keksiä uutta sanottavaa.¹⁶⁴ Huomio siirtyy kuitenkin pian sivuraiteille, nimittäin kesäyössä vaeltaviin eläinhahmoihin. Runo on kaksijakoinen myös temaattisesti: se seuraa kahta temaattista linjaa, joista toisessa käsitellään luomisprosessia, toisessa käydään runousopillista keskustelua.

”Kesäyössä” on viisi osaa, joista osa jakautuu edelleen säkeistöiksi. Poeettisen luomisen tematiikka tulee esiin heti ensimmäisen osan alussa, jossa on useita siihen viittaavia motiiveja. Runo alkaa kirjoittamista enteilevällä kynän ja tyhjän paperin kuvalla:

Kynä on vuoltu kuin sulhasen leuka
ja paperi on riimun raamuton...

Etsiikö pastori sanottavaa,
jotakin muuta kuin tahdotko tahdotko,
jotakin koskaan kuulematonta,
sellaista, että tapahtuu,
ja lakkaa tapahtumasta.
Etsiikö pastori Sanaa.

(KÄ, 37–38.)

¹⁶⁴ ”Kesäyö”-runon analyysi perustuu Joutsen/Svanen-lehdessä julkaistuun, Jyrki Nummen ja Matias Korisevan kanssa kirjoitettuun artikkeliin, jossa käsitellään runoa myöhäisen modernismin näkökulmasta (ks. Nummi, Laamanen ja Koriseva 2018).

Metalyyrinen teema kietoutuu häiden viitekehykseen. Teräväksi vuoltu kynä vertautuu sulhasen huoliteltuun olemukseen, ja vastaavasti tyhjän paperin voi tulkita rinnastuvan morsiamen valkoiseen pukuun. Sana ”riimu” tarkoittaa sekä riimukirjoitusta että sormusta: paperi ilman kirjoitusta on kuin morsian ilman sormusta. Tunnelma on samaan aikaan jännittynyt ja turhautunut. Tyhjä paperi johtaa kysymään, miksi kirjoitusprosessi ei ole jo alkanut. Toisessa säkeistössä esitellään ”sanottavaa” kaipaava pastori.

Luomisen tematiikan kannalta taustalla oleva pohjateksti, Aleksis Kiven ”Kesä-yö”, on merkityksellinen.¹⁶⁵ Kiven runo kuvaa erikoisia tapahtumia, joita runon keskushenkilö kohtaa käyskennellessään ulkona rauhallisena kesäyönä. Yöllisen miljöön keskus on niitty ja sen keskellä kohoava tuuheaoksainen koivu. Niitty taipuu taustalla häämöttävän vuoren suuntaan ja vertautuu myös tyyneen järveen. Koivun latvan kerrotaan kohoavan korkealle ilmaan ja rungon uppoutuvan syvälle maahan:

Tuonne, jossa kohoo taivaan partahalta
Ahot korkeet ylös, huhdat laihoiset
Rintehellä sinihaamottavan mäen.
Kohden ilmaa sitä niittu lempee kaatuu
Laakea ja sileä kuin järvi tyven.
Toki; yksi hänen poveansa varjoo,
Koivu tuuhee lehtiviitallansa hienol;
Siihen kerran nousnehena, siihen kerran
Heitettyä niittuu-raivaavalta miehelt.
Korkealla koivu tutkaimensa nostaa,
Kaikkialle oksans levittää hän ympär,
Mutta ranka, kuni valtahinen pylväs,
Mahtavana alas syvyytteen tunkee.
Rauhan armas kuva rauhan tanterella!

(Kivi 1954, 352.)

Puhuja kävelee koivun alle ja jää sen oksien suojiin seisomaan. Hän korostaa ympäristön ja oman sisimpänsä hiljaisuutta mutta tuo myös esiin, että kesäyössä, ”hiljaisuuden

¹⁶⁵ Viidan runo on Kiven ”Kesä-yön” transformaatio. Genetten tekstienvälisyyden typologiassa transformaatio eli muunnelmä on imitaation ohella hypertekstuaalisuuden muoto. Kun imitaatiossa uuden tekstin pohjana toimii lähdetekstistä pelkistetty tyylillinen malli, transformaatioissa lähdetekstin (hypotekstin) ja siitä muodostetun uuden tekstin (hypertekstin) välinen suhde on suora. Yksinkertaisimmillaan transformaatio toimii niin, että jokin lähdetekstin elementti korvataan mekaanisesti jollain toisella, esimerkiksi kaikki a-kirjaimet e-kirjaimella. Uusi teksti voi myös toistaa lähdetekstin tapahtumakulkua tai muulla tavalla jäsentyä samalla tavalla kuin lähdeteksti. (Genette 1982/1997, 5–7.)

kaaoksessa”, on mahdollista kuulla soma kuiskaava ääni. Kohta koivun latvasta kuuluukin jotain, mitä puhuja epäilee oksistoon nukahtaneen enkelin kuiskailuksi. Kuunneltuaan aikansa puhuja nostaa katseensa ja näkee edessään ihmeellisen näyn: ”Tämä oilko mielihoureen synnyttämä, / Tahi ilmestyvä kaukahinen mailma?”¹⁶⁶ Puhuja näkee vuoren kyljessä kauniin ja vehreän paikan, johon lankeaa outo valo. Hän kutsuu paikkaa ”ihanaiseksi saareksi” ja ”lumouksen saareksi” ja ihmettelee, ketkä ovat saaneet sen asuinsijakseen. Sitten hän näkee jumalien kaltaisten olentojen vaeltavan rinteillä. Ääni oksistossa kertoo, että maan ja taivaan rajalla sijaitseva paikka on ”odottavain lasten taivas ja maa”. Nuhteettomat, jotka elivät ja kuolivat ennen Kristuksen syntymää, odottavat siellä taivaaseen pääsyä. Aamun tullessa ääni häviää ja näky haihtuu. Runo päättyy ”kesän juhlapäivän” koittoon.¹⁶⁷

Viidan ja Kiven runon yhteyttä on aluksi hankala havaita. Niittyä vastaa Viidan runossa järvi, jota pastori katsoo ikkunasta: ”Pöytänsä ääressä / saunakammarin ikkunanpielessä / pastori istuu ja järveä katsoo” (KÄ, 38). Kytkös jää kuitenkin pitkäksi aikaa viitteelliseksi. Pastori ei ensinnäkään varsinaisesti kävele kesäyössä, vaan järvimaisemassa vaeltavat hänen katseensa ja ajatuksensa. Hankaluudet kirjoittamisen kanssa myös hidastavat tapahtumien liikkeelle lähtöä. Ensimmäisessä osassa pastori huomaa katossa hämähäkin seittiin takertuneen kärpäsen ja kirjoittaa sen innoittamana lyhyen saarnankatkelman. Hänen aikaansaannoksensa ei kuitenkaan mitä ilmeisimmin vastaa hänen alkuperäistä tavoitettaan: ”pian helvetin tulella kärventyy, / ellei usko ja tunnusta, / se musta kärpäsenkuori” (KÄ, 38). Toisessa ja kolmannessa osassa pastori jää täysin taka-alalle, kun puhuja alkaa seurata kesämaisemassa liikkuvia eläimiä.

Vasta viidennessä osassa Kiven runo aktivoituu. Samalla luomisprosessissa tapahtuu käänne. Pastori katsoo edelleen ulos saunakammarinsa ikkunasta mutta kiinnittää nyt

¹⁶⁶ Kivi 1954, 353–354.

¹⁶⁷ Martti Haavio tarkastelee Kiven runoa osana Suviyön laulujen perinnettä, jonka varhaisin suomalainen versio on vuonna 1790 julkaistu ”Kaxi Kaunista Wirttä”. Suviyön laulut ovat kohtaamislauluja, joissa keskeistä on rakastavaisten kohtaaminen kauniissa ympäristössä. Usein taustalla laulavat linnut: ”Suomessa metsäkanaset, kanaset ja rastaat”. Suviyön laulut kytkeytyvät antiikista peräisin olevaan locus amoneus -topokseen eli ideaalimaishan topokseen. Antiikissa ideaalipaikan ”[m]inimi on yksi puu, mutta tavallisesti runon näyttämönä on lehto, laakso, niitty tai yrttitarha; se on aina rehevä, usein varjainen.” Kohtaamislaulujen vuodenaika on aina kesä, mutta vuorokaudenaika voi vaihdella illasta aamuun. Lisäksi Haavio mainitsee Kiven runon yhteydessä usein esiin nostetun Danten Jumalaisen näytelmän ja Kreutzwaldin nimiinsä ottaman sadun Koit ja Hämarik. (Haavio 1955, 146–151.)

katseensa ”lahoon pylvääseen”. Pylväs rinnastuu Kiven rehevään koivuun, ja samoin kuin Kiven runon puhuja saa koivun alla nähdä paikan, jossa taivas ja maa kohtaavat, pylväs enteilee pastorin kokemaa transsendentaalista hetkeä:

Ja ennen pöllön tuloa
on laho pylväs vain,
jota pastori pitää jyvänään,¹⁶⁸
kun katsoo, kuten nyt,
saunakammarin ikkunasta
Suomen suviyöhön.
Se pylväs on siis vanha
ja langaton ja, ellei
tähdennetä tähtäämistä,
aivan tarpeeton.
Se lahoo siinä suunnilleen
kuin tuuliajolla onki,
joskin tämä pastorin on kaksikoukkuinen,
ja särki siis on särpinyt
ne pullataikkutäyt
ja mustat koukut töröttävät
taivaansinisessä.

(KÄ, 44.)

Kiven runossa taivaan ja maan yhdistymisen motiivi rinnastaa ”ihanaisen saaren” ja korkealle ylös ja syvälle maahan ulottuvan koivun; vaikka puhuja ei itse pääse saarelle, koivu toimii väylänä, jonka kautta hän saa katsella sitä. Viidan runon pylväällä on samankaltainen funktio. Pylväs on tosin ”langaton”; se on käytöstä poistettu puhelinpylväs ja ”tarpeeton” – ellei ”tähdennetä tähtäämistä”. Pylväs ei ole varsinainen väylä toiseen maailmaan mutta auttaa joka tapauksessa pastoria orientoitumaan oikeaan suuntaan. Viita on karsinut pylväästä kaikki ylevät merkitykset luonnehtimalla sitä ”lahoksi” ja ”vanhaksi”. Pylväs vertautuu onkeen, joka sekin on ”tuuliajolla” mutta myös ”kaksikoukkuinen”. Sen koukut ”töröttävät” vedestä, johon taivas heijastuu. Niin kuin Kiven koivu ja pylväs yhdistävät taivaan ja maan, Viidan onki yhdistää taivaan ja järven.

¹⁶⁸ Jyvä on ”käsituliaseen piipun suupuolella oleva mekaanisen tähtäyslaitteen osa” (www.kielitoimistonsanakirja.fi, s. v. jyvä). Runossa on suhteellisen paljon sodan viitekehykseen viitaavia sanoja ja motiiveja kuten verbi ”piirittää” ja Jeanne d’Arcin hahmo (KÄ, 38–39), mikä tukee runousopillisen keskustelun teemaa: kirjallisuuskusteluiden ja -kiistojen yhteydessä käytetään usein sotatermejä kuten leiri ja rintama.

Viidan ”Kesäyössä” voidaan havaita sama teema kuin ”Tomussa” eli ideaalin maailmanjärjestyksen kaipuu. ”Laho” ja ”langaton” puhelinyöly antaa ymmärtää, että transsendenssin ajatus on käynyt vanhaksi ja yhteys taivaaseen katkennut. Se, että vastine transsendenssille löytyy sisäisestä maailmasta, käy ilmi, kun luomisprosessi lähenee loppuaan.

Runon puhetilanteessa tapahtuu viidennessä osassa kiinnostava seikka: näkökulma siirtyy vähitellen kokonaan puhujasta pastoriin. Yleisesti ottaen puhuja tietää, mitä pastorin päässä liikkuu, ja eläytyy tämän kokemus- ja ajatusmaailmaan. Toisaalta puhujan omat ajatukset ja asenteet ovat myös läsnä, mikä näkyy esimerkiksi ironisena suhtautumisena runon eläinhahmoihin. Viidennessä osassa puhujan oma ääni kuitenkin häviää. Se tapahtuu samaan aikaan, kun pastori vaipuu uneen:

No, nyt se pöllö tulee.
Se tulee niinkuin ajatus
tai uni ihan päähän,
siivet levällään,
ja lähtee saman tien.
Ja pastori? Hän vapautuu
ajatuksen painosta;
se myös, se lentää nyt.
[...]

Niin, ja pata höyryää.
Äiti keittää kalasoppaa
vallan valtavasti
ja sanoo: Ota lusikka,
se on jo valmista.
Ja tämä, venyteltyänsä,
ottaa kirkkaan lusikan,
ja äidin kasvot heijastuvat
poreilevasta
kalasopasta...

(KÄ, 45–47.)

Uneen vaipuminen vertautuu pöllön laskeutumiseen. Pöllö laskeutuu vanhan puhelinyölyään päälle mutta lähtee saman tien takaisin lentoon. Vastaavasti voidaan ajatella, että väsymys ja unen lähestyminen tuntuvat lisääntyvänä raskautena, kunnes nukahtamisen hetkenä raskas olo äkkiä taas hellittää. Pastori päättyy unessaan lopulta lapsuuden muistoihin, äidin ja isän kanssa ruokapöydän ääreen. Puhujan oma ääni häipyi

tässä vaiheessa täysin taka-alalle. Ollaan pastorin sisäisen maailman sisimmässä osassa, jossa ei ole sijaa ulkopuolisille.

Äidin kalasopan pintaan heijastuvat kasvot vertautuvat taivaaseen, joka heijastuu järven pintaan. Varpion mukaan äiti rinnastuu ”aurinkoon ja Jumalaan”;¹⁶⁹ äidin ja ideaalin maailmanjärjestyksen välillä on yhteys. Transspondenssin kokemus, taivaan ja maan yhdistyminen, koetaan sisäisessä maailmassa, jossa muisto harmonisesta, äidin läsnäolon täyttämästä lapsuudesta jatkaa elämäänsä. Runon lopussa pastori löytää etsimänsä Sanan: ”Ja sitten hauki potkaisee / ja kaikki kukot kiekaisevat / pakanallisesti” (KÄ, 47). Hauki viittaa Kristukseen, josta Johanneksen evankeliumissa puhutaan ”lihaksi” tulleen Sanana ja jonka yksi symboleista on kala.¹⁷⁰

Priaameli ja modernismin kritiikki

”Kesäyötä” on tähän asti tulkittu sekä Viidan omakuvana että ajatteluprosessin kuvauksena. Varpio tarkastelee runon syntyhistoriaa ja huomauttaa ”saarnankirjoitusvaikeuksien” tulleen mukaan vasta runon myöhäisimmissä versioissa. Hän tulkitsee Viidan käsittelevän runossa omia kirjoittamiseen liittyviä vaikeuksiaan: ”Unelias pastori, joka etsii sanaa sekä äiti ja äidin neuvo ovat liittyneet runoon myöhemmin, todennäköisesti siinä vaiheessa, kun Kukunor ja Moreeni olivat valmistuneet ja Alfhild Viita oli kuollut sekä runoilija itse oli samanlaisessa aihepulassa kuin runon pastori.”¹⁷¹ Varpio mainitsee runossa esiintyvän modernistin, mutta ei tee tästä johtopäätöksiä.

Kaasalaisen mukaan ”Kesäyö” kuvaa pastori-runoilijan ”ajatuksen kulkua” ja ”sisäistä tapahtumista”, joita myös eläinhahmot edustavat. Prosessi johtaa Kaasalaisen mukaan ”poispäin runoilijasta”:

Runon minä ei enää jyrkästi yksilöidy muun maailman vastakohtaksi, vaan hän ikään kuin laventaa itsessään tapahtuvan, itsensä, kohti muuta maailmaa ja sulautuu muihin. Hän on koko muu maailma, hänessä tapahtuu kaikki. Runoilija tajuaa, ettei itsensä jauhaminen johda minnekään, se ei johda häntä ratkaisuun, niinpä hän pyrkiikin päämääräänsä toista tietä, hän hälventää rajat minän ja maailman välillä, ja

¹⁶⁹ Varpio 1973, 203.

¹⁷⁰ Ks. Joh. 1:1–2, 14.

¹⁷¹ Varpio 1973, 203.

niin maailma on hänessä ja koko 'minä ja muu maailma' -suhde alkaa muuttua merkityksettömäksi.

(Kaasalainen 1966/1998, xiii–xiv.)

Ilmaisulla ”itsensä jauhaminen” Kaasalainen viitanee *Betonimyllärin* kehämäiseen ajatteluun jumiutuneisiin runoilijoihin. ”Kesäyössä” runoilija Kaasalaisen mukaan sitä vastoin avautuu kohti maailmaa niin, että runoilija ja maailma ovat lopulta yhtä. Kaasalaisen mielestä Viidan ajattelussa tapahtuu esikoisteoksen ja *Käppyraisen* välillä muutos, mutta ”Kesäyössä” pastori oikeastaan vain onnistuu siinä, missä esimerkiksi ”Tomun” runoilija ei: yhdistämään ideaalin maailmanjärjestyksen ja aistillisen todellisuuden. Tehtävässä onnistuu myös *Betonimyllärin* nimirunon puhuja, kuten seuraavassa luvussa osoitan. Viita ei varsinaisesti tuo mitään uutta näkemykseensä luomisprosessista. Olennaista on hänen oman näkemyksensä vertaaminen muihin runouskäsitteisiin. Tähän runon piirteeseen Kaasalainen ei kiinnitä huomiota.

Poetiikat vertailussa

Kesäyössä ilmestyvät eläimet ovat merkityksellisiä runon toisen temaattisen juonteen eli runousopillisen keskustelun kannalta. Teemaa ja eläinten roolia siinä jäsentää priaameliksi kutsuttu retorinen kuvio.¹⁷² Samoin kuin *recusatio*, priaameli on peräisin antiikista ja sitäkin on käytetty poetiikkojen vertailuissa. Priaamelit koostuvat neljästä vaiheesta, jotka ovat 1) taustan määrittely, 2) luettelo, 3) käännekohta ja 4) kliimaksi. Runoilija määrittelee ensiksi taustan kulloisellekin puheenaiheelle eli sen, mistä yleisesti ottaen kyseisessä priaamelissa on kyse. Sen jälkeen hän esittelee luettelon muodossa taustan sisäistä variaatiota. Kolmannessa vaiheessa hän hylkää juuri luettelemansa asiat ja luo samalla odotuksia viimeiseen vaiheeseen. Kliimaksissa hän sitten paljastaa varsinaisen kiinnostuksen kohteensa.

Sapfon 16. runofragmentin alku havainnollistaa priaamelin toimintaa:

¹⁷² Termillä priaameli viitataan kahteen erilliseen traditioon. Alun perin priaameli on tarkoittanut lyhyttä, epigrammeista kehittynyttä runomuotoa. Tällaiset priaamelit koostuvat näennäisesti toisistaan liittymättömistä havainnoista, jotka viimeisessä säkeessä tuodaan jollain kekseliäällä tavalla yhteen. Niitä kirjoitettiin erityisesti Saksassa 1300–1400-luvuilla. (Race 1993a, 975.)

Jalkamiehiä toiset, jotkut laivanmerta
tai ratsujoukkoja päällä mustan maan
kauneimmaksi näkevät, minä sen,
jota rakastan.

(Sapfo 2000, 45. Suom. Aapo Junkola.)

Priaamelin ensimmäinen ja toinen vaihe vaihtavat suomennoksessa paikkaansa. Puhuja luettelee ensiksi erilaisia sotaan liittyviä asioita (vaihe 2). Sen jälkeen hän paljastaa, mikä lueteltuja asioita yhdistää: hän puhuu asioista, joita pidetään maailman kauneimpina (vaihe 1). Pronomini ”minä” toimii puolestaan käännekohdan signaalina (vaihe 3): siinä missä ”jotkut” puhujan mukaan suosivat sota-aiheita, ”minä” – ja tässä vaiheessa siirrytään loppuhuipennukseen – suosii sitä, jota hän rakastaa (vaihe 4). Priaamelissa Sapfo hylkää sota-aiheisen eepin runouden ja tuo esiin valintansa kirjoittaa rakkauslyriikkaa.¹⁷³

Viidan priaamelin yleinen tausta esitellään heti runon alussa: miten kirjoittaa jotain aidosti uutta? Toinen vaihe eli lista toteutuu puolestaan kesäyössä vaeltavien eläinten muodossa. Ensimmäisessä osassa pastori huomaa hämähäkin seittiin takertuneen kärpäsen. Näyn innoittamana hän tarttuu kynäänsä ja alkaa ”piirittää” kärpäästä. Lopputuloksena on saarna, jossa pastori tuomitsee kärpäsen helvettiin:

Pöytänsä ääressä
saunakammarin ikkunanpielessä
pastori istuu ja järveä katsoo –
tajuaa vihdoin katseensa yllä
seitissä mustan pisteen
ja tarttuu terävään kynään.
Noin. Taitavin lauserakentein
jo pastori pistettä piirittää:
pian helvetin tulella kärventyy,
ellei usko ja tunnusta,
se musta kärpäsenkuori.

(KÄ, 38.)

Kärpäselle annettu tuomio saa selityksensä runon lopussa, jossa pastori tukeutuu äitiinsä täysin päinvastaiseen näkemykseen: sellaiseen, jonka mukaan ”kaikki pelastuvat” (KÄ, 46). Luomisprosessin viimeistä vaihetta enteilee nimittäin ”ajatus”, joka aluksi ”on vain pieni poikanen, / joka luottaa lujasti äitiinsä / ja siten pelastuu” (KÄ, 46). Ensimmäisen osan

¹⁷³ *Race 1988, 2–3, 35–36.*

kärpäsellä pelastuksen mahdollisuutta ei ole. Se on jumissa seitissä ja kenties jo kuollut. Luomisprosessi on pysähtynyt alkutekijöihinsä. Kärpäsen on pitänyt tunnustaa tiettyä uskoa; sen liikkuma-alaa on rajoitettu, ja niinpä se ei ole päässyt kehittymään.¹⁷⁴

Toisessa osassa järvimaisemaan ilmestyy rantaa kohti uiva sorsa. Sorsa tunnetaan *Betonimyllärin* ”Mylly”-runosta, jossa se edustaa järkensä kanssa kamppailevan runoilijan vastakohtaa. Kuten seuraavassa luvussa osoitan, ideaalin maailmanjärjestyksen ja järjen, ”unen kaivojen” ja ”aivojen”, yhteensovittamattomuus johtuu siitä, että Viidan ”järjen messiaiksikin” kutsuttujen runoilijoiden on mahdoton uskoa parempaa maailmaa todeksi (BE, 65). ”Myllyssä” järjen toiminta vertautuu kosken pyörteeseen, johon puhuja ikään kuin hukkuu. Runo päättyy hukkumisen vastakohtaan: ”Sorsat ei uppoa pyörteisiin.” (BE, 108.) Sorsa edustaa ankaran ajatustyön vastakohtaa, pinnallista ajattelua. ”Kesäyössä” sorsa liikkuukin sulavasti niin vedessä kuin maalla:

Hän tulee yöllä, niemen takaa,
sätkinriuttojen lomitse,
aivan äänettömästi.
Kuin kupla,
kuin Jeanne d’Arc hän liukuu
lahden kaislarintaman ohi
ja kaartaa laituriin,

¹⁷⁴ Pastorin hetkellisesti omaksuma asenne muistuttaa vuoden 1936 kirjallisuustaistelua, jonka toisena osapuolena oli ”[k]irkollinen elämäntietäminen”, toisena ”pakanallinen elämänmyöntäminen”. Keskustelun keskeisiä puheenvuoroja oli Tatu Vaaskiven arvio Viljasen kulttuurikriittisestä teoksesta Taisteleva humanismi. Kulttuurikriittisiä ääriviivoja Goethesta nykypäivään (1936). Arviossaan Vaaskivi luonnehtii taistelun osapuolten luonnetta seuraavasti: ”[N]ämä kaksi kantaa – liberaalinen, ja konservatiivinen, ummehtunut ja tuulettava maailmankatsomus – törmäivät tunnetussa kirjallisuustaistelussa vastakkain, ottavat ja jakavat iskujaan ja vetäytyvät omiin linnoituksiinsa ilman merkitsevää ”ratkaisua”. Kirkollinen elämäntietäminen, vieläpä erittäin hyvin naamioitu, kulttuuritoimintaan verhoutunut ’sinun ei pidä’, on kohdannut pakanallisen elämänmyöntämisen ja noston huolestuneen vastalauseensa kaiken perityn ja pyhänä pidetyn nimessä.” (Vaaskivi 1936, 379.) Kiistan ydinkysymyksiä oli taiteen siveellisyys. Uusi kirjallisuus julisti vitalismia ja vaistojen todellisuutta sekä puolsi elämän etusijalle asettavaa moraalkäsitystä. Sukupuolisuus ei ollut tuomittavaa. Pappisrintama puolestaan piti uuden kirjallisuuden naturalistisia ja usein eroottisia kuvauksia totuudenvastaisina ja pelkäsi sen uhkaavan perinteistä yhteiskunta- ja arvojärjestelmää. (Huuhtanen 1984, 27–28; Lappalainen 1999.) ”Kesäyössä” kärpäsen yhteydessä esitetty ajatus elämäntietämisestä tuodaan esiin kuolemankuvaston ja Raamatun kielteisen sanoman karrikoidun esittämisen kautta. Pakanallisuus on tässä vaiheessa runoa läsnä epäsuorasti kirkollisen rintaman nimeämättömänä vastakohtana, mutta siihen viitataan eksplisiittisesti runon lopussa: kun pastori vihdoinkin nappaa kaipaamansa Sanan, samaan aikaan ”kaikki kukot kiekaisevat / pakanallisesti” (KÄ, 47; kurs. EL.).

pysähtyy, katsoo ja kuuntelee,
ja maihin kemmeltää.

(KÄ, 39.)

Se, että ”Kesäyö” toteuttaa Viidan aikaisemmissa teoksissaan esittelemäänsä runouskäsitystä, ilmenee sorsan lisäksi Jeanne d’Arcin hahmossa. Kuten hyvin tiedetään, Jeanne d’Arc oli ranskalainen sotasankari, joka johti Ranskan joukot voittoihin pukeutumalla mieheksi. Kahdella mielen piirillä, jotka ”Tomussa” kiteytyvät säkeisiin ”unen kaivot” ja ”aistit, aivot”, on Viidalla nimittäin myös sukupuolittuneet aspektinsa: unen piiri on luonteeltaan feminiininen, aistien ja järjen piiri maskuliininen. Sukupuolittuneisuus on olemassa jo *Betonimyllärissä*, mutta erityisen näkyvä se on *Kukunorissa*, jossa mielen piirit ruumiillistuvat allegorisissa peikkohahmoissa. – Tässä yhteydessä kiinnostavaa on myös se, että *Kukunorissa* unen piirin yhteydessä esiintyy ”unisorsa” (KU, 42). – Feminiinisen ja maskuliinisen mielen piirin yhdistyminen on luomisprosessin onnistumisen ehto, mutta ”Kesäyön” sorsassa se toteutuu vain näennäisesti: feminiininen olento on ainoastaan naamioitunut maskuliiniseksi. Yhdistyminen on pinnallista. Sorsa kuitenkin onnistuu huijauksessaan, sillä puhujan mukaan ”kaikki pitävät” siitä. Puhuja toki itse huomaa, että kyseessä on ”selvä sorsa” (KÄ, 40).

Modernistinen runous kritiikin kohteena

”Kesäyön” kahdessa ensimmäisessä osassa Viita käsittelee aiemmissa teoksissaan luomaansa runouskäsitystä. Kolmannessa osassa keskiössä on ilmestymisajankohdan keskeisin runousopillinen ohjelma, modernismi. Eläimistä modernistista ajattelua edustaa siili:

Sitten tulee maata myöten
tukehtuneen ojan vartta
matalana kärsä maassa
pysähdellen puuskutellen
ikivanha modernisti
ruma mutta rotansurma
paha mutta käärmeensyöjä
karvainen kuin siili mutta
hän o n siili.

(KÄ, 41.)

Modernistissa korostuu paradoksaalisesti vanhuus sekä liikkumisen vaivalloisuus; hän on ”ikivanha” ja saapuu paikalle ”pysähdellen puuskutellen”. Modernistin ongelma on se, mikä säkeistöstä puuttuu eli veden elementti. Vesi on runossa keskeisessä roolissa: pastori katselee saunakammaristaan järvimaisemaa, järvi puolestaan rinnastuu Kiven ”Kesä-yön” niittyyn, jossa transsendenssin hetki tapahtuu. Lisäksi pastori saa etsimänsä Sanan, ”hauen”, järvestä. Modernisti sitä vastoin kävelee ”tukehtuneen ojan vartta”. Ojien tehtävä on pitää maa kosteana tai kuivana eli säädellä maan vesipitoisuutta. Vesi ja maa esiintyvät Viidalla usein yhdessä. Esimerkiksi ”Nerous”-runossa runoilijan mieli vertautuu ”multaan”, josta pusertuu ”kyynel”. Luvussa 6 käsitelen *Betonimyllärin* runoa ”Dolce far niente”, jossa veden ja maan tasapaino on puolestaan häiriintynyt. Lumen muodossa oleva vesi peittää ”pellon”, ja sen seurauksena maahan on muodostunut ”paise” (BE, 51). *Kukunorissa* unen piiriä edustavaan Kukunor-peikkoon liittyy juuri veden elementti, aistien ja aivojen piiriä edustavaan Kalahariin taas erämaa. Veden ja maan tasapaino ilmentää Viidalla unen piirin ja aistien ja aivojen piirin tasapainoista suhdetta. ”Kesäyön” modernisti paljastuu lopulta ”siiliksi”, jota puhuja luonnehtii ”karvaiseksi”. Karvaisuuden voi edellä esitetyn perusteella tulkita viittaavan maskuliinisuuteen, joka kytkeytyi aistien ja aivojen piiriin. Modernisti edustaa näin poetiikkaa, joka perustuu vain aistien ja aivojen piiriin eli joka ei ota huomioon unen piiriä.

”Kesäyö” nojaa *Betonimylläriin* ja *Kukunoriin*, ja runon ymmärtämiseen vaaditaan sellaisten runojen käsittelyä, joita analysoin vasta seuraavissa luvuissa. Keskeistä runossa on kuitenkin, kuten todettu, Viidan poetiikan vertaaminen modernistiseen poetiikkaan, joka 50-luvun alussa haki muotoaan ja josta kokoelman ilmestymisen aikaan käytiin keskustelua.¹⁷⁵ Runon alussa esitetyn uudistumisen ongelman valossa modernistiin liittyvä adjektiivi ”ikivanha” on silmiinpistävä. Paradoksaalinen ilmaus selittyy Viidan runouskäsitteiden kautta. Esimerkiksi seuraavassa luvussa käsiteltävässä ”Betonimylläriässä” käy ilmi, että Viidalla luominen on maailman herättämistä uudelleen eloon, siis vanhan tekemistä uudeksi, mikä tapahtuu juuri yhdistämällä unen piiri ja aistien ja aivojen piiri. Viidan myllysymboliin liittyy ajatus, jonka mukaan maailmassa kiertää sama materiaali. Täysin uutta ei Viidan mukaan ole mahdollista luoda, vaan ainoa mahdollisuus on tehdä jo olemassa oleva joksikin toiseksi. Modernistin vanhuus johtuu näin

¹⁷⁵ Ks. Hökkä 1999, 74–76.

siitä, että hänellä ei ole käytössään virvoittavaa, uudeksi tekevää vettä. Palaan kysymykseen vielä tässä työssä.

Kolmas osa poikkeaa ilmaisukeinoiltaan toisista osista. Rytmii muuttuu ensinnäkin vapaamittaisesta mitalliseksi. Riimitön nelinusuinen trokee muistuttaa kalevalamittaa, ja säkeistössä on kansanrunouteen viittaavaa parallelismia (”ruma mutta rotansurma / paha mutta käämeensyöjä”).¹⁷⁶ Lisäksi säkeistöstä puuttuvat välimerkit, mikä on erikoista sikäli, että Viidan runot ovat yleisesti ottaen pääosin kieliovin mukaisesti välimerkitettyjä. Ennen *Käppyräistä* Viita oli kirjoittanut mitallista runoutta. Vapaa mitta oli taas modernistisen runouden keskeisimpiä piirteitä. ”Kesäyössä” Viidan ja modernistien roolit ovat rytmin osalta kääntyneet päällelle. Signaalit ohjaavat lukemaan sikermän kolmatta osaa parodiaa, joka toistaa modernistisiin liittyvää vanhuuden paradoksia. Välimerkkien puuttuminen viittaa modernisteille ominaiseen pyrkimykseen rikkoa konventioita. Konventioiden rikkominen on kuitenkin runon mukaan näennäistä: pinnan alta kuultaa vanha suomalainen runous.

Silmiinpistävää kolmannessa osassa on myös vertaustroopin käyttö modernistisiin yhteydessä. Puhuja ensiksi vertaa modernistia siiliin (”karvainen kuin siili”), mutta sitten hän toteaa, että kyseessä todella ”o n siili”. Vaikka vertauksesta siirrytään metaforiseen – tai konkreettiseen – ilmaisuun, vaikutus on sama: siiliin tehtävä runossa on nostaa esiin tiettyjä piirteitä modernistista. Siili on kielikuvan *kuva*, modernisti *kuvattava*. Vertaukset ovat yleensäkin runossa kohosteiset. Niitä on paljon ottaen huomioon, että Viita muuten käyttää vertauksia suhteellisen vähän. *Betonimylläri*ssä *kuin* ja *niinkuin* [sic] -sanoja on yhteensä 14, *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmassa niitä on ainoastaan yksi. Pelkästään ”Kesäyössä” *kuin*- ja *niinkuin*-sanoja on 9 kappaletta, *Käppyräisessä* kaiken kaikkiaan jopa 34.¹⁷⁷ ”Kesäyössä” kuvan ja kuvattavan suhde saattaa myös kääntyä päällelle. Viidennessä osassa ajatus ja uni eivät saavu niin kuin pöllö vaan pöllö saapuu ”niinkuin ajatus / tai uni ihan päähän” (KÄ, 46). Asiayhteydestä voidaan kuitenkin päätellä, että

¹⁷⁶ Kalevalamitassa on tavallisten nelinusuisten trokeesäkeiden (”Vaka vanha Väinömoinen”, + o + o + o + o) ohella niin kutsuttuja murtosäkeitä, joissa pääpainollinen tavu eli sanan ensimmäinen tavu voi osua laskuasemaan (”tietäjä iänikuinen”, + o + o + o + o.). Normaalissa trokeessa pääpainollinen tavu osuu aina nousuasemaan. ”Kesäyön” trokee muistuttaa kalevalamittaa myös siinä, että sen yhteydessä ei esiinny riimejä. Riimit eivät kuulu vanhaan suomalaiseen runomittaan.

¹⁷⁷ Kukunoria en ole ottanut mukaan vertailuun, sillä kertovana runoelmana se on luonteeltaan hyvin toisenlainen kuin runokokoelmat.

varsinaisena puheenaiheena on ajatuksenkulku luomisprosessissa, eikä pöllö sinänsä. Lisäksi runossa esiintyy esimerkiksi sellainen poikkeuksellinen vertaussuhdetta ilmentävä fraasi kuin ”suunnilleen kuin” (KÄ, 45). Suhteessa modernistiseen poetiikkaan runon erikoiset vertaukset kohostuvat. Vapaamittaisuuden lisäksi modernismia luonnehtii irtiotto perinteisistä kielikuvista ja siirtyminen konkreettiseen runokuvaan. Viidan parodinen esitys pyrkii osoittamaan perinteisen vertauksen ja konkreettisen kuvan välisen eron veteen piirrettyksi.

Neljannen osan eläinhahmo on lepakko. Siinä missä sorsa ilmensi unen piirin ja aistien ja aivojen piirin pinnallista yhdistymistä ja modernistisiili aistien ja aivojen piiriä, lepakko edustaa runouskäsitystä, jossa toteutuu ainoastaan unen piiri:

Ja entäs kun pastori niistää.
Hyvä Jumala, mikä se oli!
Mikä kumma nyt tapahtui?
Kuin mistäkin merkinannosta
tai sieraimista suorastaan
se lähti ja häilähti vain,
siis tapahtui, ikkunassa.
Peläten, peläten kovin
ja nyt toivoen toisen tovin
pastori istuu ja tuijottaa
se liina ja liinan sisällys
jäykässä kourassaan.
Ja taas ja taas, siis lepakko vain,
sama lepakko. Pastori huokaisee
ja niistää sangen rohkeasti
vielä rapiatkin.

(KÄ, 42–43.)

Pastori niistää, ja kun hän vihdoinkin uskaltaa katsoa, mitä nenäliinassa on, hän toteaa helpottuneena, mutta myös pettyneenä, että siellä on ”lepakko vain, / sama lepakko”. Se, että sitaatti käsittelee unen piiriä, käy ilmi teoskokonaisuuden valossa. Luvuissa 5 ja 6 käsittelen kokoelman runoja, joissa unen piiriä edustaa toisaalta ikkuna (”Huoneentaulu”), toisaalta maalaus (”Huoneentaulu”, ”L’art pour l’art”). Yllä olevassa sitaatissa ikkunan motiivi mainitaan suoraan: pastorin niistäessä samaan aikaan ”ikkunassa” välähtää jotain. Kytös maalaustaiteeseen on tulkinnanvaraisempi, mutta sekin on teoskokonaisuuden valossa mahdollinen. Kuten alaluvussa 6.1. osoitan, ”L’art pour l’art” -runossa kritiikin kohteena on taideteos, jossa ei ole aihetta ja jonka tekeminen ei siksi vaadi ajattelua.

”Kesäyön” neljännessä osassa niistäminen edustaa tilannetta, jossa jotain syntyy ilman aktiivista ajatustoimintaa. Pastorin päästä tulee jotain ulos, mutta hän ei tiedä mitä, ennen kuin on nähnyt nenäliinan sisällön. Luominen on ollut passiivista ja sattumanvaraista. Toisaalla Viidan tuotannossa maalaustaide edustaa taidekäsitystä, jonka tuloksena syntyvät taideteokset ovat kaikki samanlaisia keskenään: *Moreenissa* Niemisen perheen taloon muuttaa vuokralaiseksi taidemaalari, joka maalaa koko ajan samaa maisemaa, ainoastaan jokunen pilvenhattara on hieman eri kohdassa (MO, 202–203). Vastaavasti lepakkoon liittyy määrite ”sama”: niistäminen tuloksena syntyy lopulta kuitenkin vain ”sama lepakko”.

Neljännen osan voi tulkita jatkavan kolmannen osan modernistisen runouden kritiikkiä. Kritiikki kohdistuu erityisesti modernistiselle runoudelle ominaiseen runokuvaan, josta oli alettu puhua vuosikymmenen alusta lähtien.¹⁷⁸ Runokuvan keskeisiä piirteitä olivat yllätyksellisyys ja konkreettisuus. Merkitykset löytyvät myös ”Kesäyöstä”. Pastori ensinnäkin säikähtää omaa niistämistään: ”Hyvä Jumala, mikä se oli! / Mikä kumma nyt tapahtui?” Niistettyään hän istuu peloissaan ”liina ja liinan sisällys / jäykässä kourassaan”. Niistäminen tulos on kirjaimellisesti kouraantuntuva, konkreettinen.¹⁷⁹ Viita erottaa kahdenlaista modernistista runoutta, joista toinen edustaa aistien ja aivojen piiriä, toinen unen piiriä. Runon viidennessä osassa runon kuvaama luomisprosessi tulee päätökseen ja samalla toteutuu toivottu piirien yhdistyminen.

Suomalainen traditio poetiikan perustana

Viidennessä osassa paikalle saapuu pöllö. Samoin kuin neljännessä osassa jotain ”häilähtää” eli ilmestyy ja saman tien katoaa, pöllökin tulee paikalle ja ”lähtee saman tien” (KÄ, 46). Neljänteen osaan pöllön yhdistää myös unen motiivi, joka neljännessä osassa oli epäsuorasti läsnä. Viidennessä osassa ”uni” mainitaan eksplisiittisesti pöllön saapuessa ”niinkuin ajatus / tai uni ihan päähän” (KÄ, 46). Pöllön myötä pastori vapautuu hetkellisesti ”ajatuksen painosta” ja lähtee ajatuksen mukana lentoon. Lentoon lähtö ja yhä ylemmäs kohoaminen esiintyvät Viidalla unen piirin kuvauksissa, joihin usein liittyy myös vaaratilanne kuten ”Betonimyllärissä” ja *Kukunorissa*. ”Kesäyössä” – kuten ”Betonimyllärissä” ja *Kukunorissakin* – tapahtuu kuitenkin käänne. Puhuja toteaa, että ajatuksella on lentoon

¹⁷⁸ Kunnas 1981, 101, 108, 119.

¹⁷⁹ Hökkä 1999, 77–78; Polkunen 1967, 550–551.

lähtiessään tapana ”maat täyttää ja taivaat tyhjentää / ja löytää monta isää”, mutta heti perään hän esittää, että ”*tämä* ajatus ei sitä yritäkään” (kurs. EL.). Pronominit ovat priaameleissa toistuvia käännekohdan signaaleja. Viidan runossa pronominilla tehdään ero tavallisten tapausten ja pastorin luomisprosessin välille.¹⁸⁰ Pastori ei lähde pöllön matkaan, mutta saa tältä jotain. Saatu asia on aluksi vain ”pieni poikanen”, mutta se ”luottaa lujasti äitiinsä / ja siten pelastuu”. Sen jälkeen pastori siirtyy unessaan lapsuudenmuistoihin, mitä edellä on jo käsitelty.

Priaamelin loppuhuipennus tapahtuu aivan runon lopussa, jossa pastori nappaa järvestä hauen: ”Ja sitten hauki potkaisee / ja kaikki kukot kiekaisevat / pakanallisesti” (KÄ, 47). Kuten edellä todettu, hauki edustaa pastorin kaipaamaa Sanaa. Johanneksen evankeliumissa kerrotaan, että kaikki luotu on saanut alkunsa Sanasta: ”Kaikki syntyi Sanan voimalla. Mikään, mikä on syntynyt, ei ole syntynyt ilman häntä.”¹⁸¹ Sana on luomisen ehto, ja pastorikin tarvitsee sitä kirjoittaakseen saarnansa.

Toisekseen, hauki on tunnetusti suomalaisen kansanrunouden myyttinen kala. Tällainen raamatullisen viitekehyksen ja kansanperinteen yhteenkietoutuminen on tyypillistä Viidalle, ja se ilmenee myös esimerkiksi ”Betonimylläri”-runossa kuten seuraavassa luvussa osoitan. Viidan uskonto on moniarvoista, mitä kuvaa hyvin *Moreenin* ”tavallaan uskonnollisen” (MO, 47) Joosefiinan elämäkatsomus:

Hänelle [Joosefiinalle] elämä oli määrättömästi parempi ja arvokkaampi asia kuin konsanaan voidaan todistaa tietein, taitein, uskonnoin. Nämä kaikki olivat vain kuplia, pilviä ja sateenkaaria siinä valtavassa virrassa, jonka yllä, alla, ympärillä valvoi se Suuri Ehdottomuus, jolle hänenkin vaatimattomassa sanavarastossaan oli niin tavattoman monta hyvää ja kaunista nimeä. Oikeastaan jokainen sana, kuva, sointu ja niin edelleen oli vain sen yhden ja ainoan asian avuton tulkintayritys. Joosefiina puhutteli kyllä rukouksissaan Isää, Poikaa ja Pyhää Henkeä, kuten opetettu oli, mutta loppujen lopuksi hänen uskontunnustuksensa sisäinen, lausumaton totuus oli niin sekarotuinen, että sitä kenties on jo nimitettävä roduttomaksi eli inhimilliseksi uskontunnustukseksi.

(MO, 167.)

Viidan visionaarinen poetiikka edellyttää transsendenssia, mutta transsendenssi on pikemminkin jokin epämääräinen käsitys kaikkeudesta, ”Suuresta Ehdottomuudesta”, kuin

¹⁸⁰ *Race* 1988, 38, 40.

¹⁸¹ *Joh. 1:3*.

raamatullinen Jumala tai minkään yksittäisen uskonnon nimeämä korkeampi voima. Raamatullisilla vertailukohdilla on sama rooli Viidan poetiikassa kuin Isän, Pojan ja Pyhän Hengen puhuttelulla Joosefiinan elämässä: ne ovat yksi tapa, jolla ilmaista sanoin kuvaamaton mutta yleisinhimillinen kokemus jonkin absoluuttisen olemassaolosta. Yhteistä Viidan runouskäsitteen transsendentille juonteelle ja Joosefiinan uskontunnustukselle on myös se, että kummankin totuus on ”sisäistä”. Raamatullinen viitekehys toimii Viidalla analogiana transsendenssin kaipuulle, mutta viitekehys usein ironisoituu siksi, että kyseessä on lopultakin vain analogia ja että Viidan tarkoittama transsendenssi on luonteeltaan sisäistä, ei jotain ihmisen ulkopuolella olevaa kuten *Raamatun* Jumala.

Kuten johdannossa toin esiin, modernismia määrittää paradigmanmuutos, jossa niin sanotut suuret kertomukset menettivät auktoriteettiasemansa. Viidalla toistuva transsendenssin kyseenalaistuminen kuuluu saman ilmiön piiriin, mutta tässä Viita myös tekee eron modernisteihin. Hän ei hylkää transsendenssin ajatusta täysin vaan esittää, että transsendenssi löytyy ihmisen sisältä. Runoissaan Viita väittää, että sisäinen transsendenssi on poeettisen luomisen kannalta jopa välttämätöntä. ”Kesäyön” kolmannessa osassa hän kritisoi modernisteja siitä, että he ovat hylänneet uskon *Moreenin* sanoin ”Suureen Ehdottomuuteen”; erityisesti *Kukunorissa* painottuu vesi transsendenssin symbolina, ja vesi on elementti, joka ”Kesäyön” kolmannelta osasta puuttuu. Toisaalta Viita kritisoi myös runoutta, joka on pelkkää sisäisyyttä eli joka tulee tiedostamattomasta niin, ettei tekijä itsekään kontrolloi luomisprosessia. Paradoksaalisesti modernismi toteuttaa Viidan mukaan myös tällaista poetiikkaa.

Hauki tunnetaan erityisesti Väinämöisen hauen leukaluusta tehdystä kanteleesta, mutta se on toiminut myös motiivina, jonka kautta suomalaiset runoilijat ovat tuoneet esiin sitoutumisensa suomalaiseen traditioon.¹⁸² Hellaakosken *Jääpeili*-kokoelman ”Hauen laulu”, jota on tulkittu uuden runon manifestina, on Viidan runon yhteydessä

¹⁸² Artikkelissaan ”Kantele-topiikka” Martti Haavio selvittää kantelemotiivin taustoja ja merkityksiä ja tuo esiin sen keskeisen roolin kansallisen renessanssin julistuksissa. Tarinan mukaan Väinämöinen jätti kanteleensa tuleville sukupolville, jotka jatkavat hänen aloittamaansa laulun perinnettä. (Haavio 1970, 115 – 119.) Haukea voidaan pitää kantelemotiivin variaationa. Viidan ”Kesäyössä” hauen ja kanteleen kytkee toisiinsa myös taivaisen laulun motiivi. Väinämöisen kanteleen on sanottu tuovan laulun taivaasta (Haavio 1970, 108–110). Samoin Viidan hauki on peräisin järvestä, johon taivas heijastuu, eli taivaan sisäisestä vastineesta.

merkityksellinen.¹⁸³ Sitä voi perustellusti pitää Viidan runon yhtenä pohjatekstinä: kummassakin runossa käsitellään runouden uudistumista ja kummassakin ilmaistaan kiintymys suomalaiseen traditioon.¹⁸⁴ Priaamelissaan Viita hylkää poetiikalleen sopimattomat runouskäsitteet ja löytää voimavarat uudistumiselleen vanhasta suomalaisesta runoudesta. ”Kesäyö” enteilee Viidan orastavaa kansanrunousvaihetta, jota *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelma edustaa ja jota seuraavassa alaluvussa selvitän tarkemmin.

2.3 Kansanrunousvaihe

”Mitä varten kirjoitan” ja Suomen kirjoittaminen

Suutarikin, suuri viisas -kokoelmassa on kaksi osastoa, joiden otsikot ovat *Runoa* ja *Proosaa*. Ennen osastoja esiintyy runo ”Mitä varten kirjoitan”, joka kiinnittää huomiota runon ja proosan väliseen lajieroon.¹⁸⁵ ”Hyvät ihmiset! / Älkää miettikö, onko tämä runoa vai proosaa.” Toinen kohosteinen elementti runossa on sen puolivälissä sijaitseva sitaatti, joka on peräisin vanhasta balladista nimeltään ”Herra Petteri kamarissa”. Sitaaatti vaikuttaa ensi lukemalta irralliselta muuhun runoon nähden, mutta balladissa kerrottu tarina itse asiassa muistuttaa paljonkin ”Mitä varten kirjoitan” -runon puhujan tilannetta:

1. Hyvät ihmiset!
2. Älkää miettikö, onko tämä runoa vai proosaa.
3. Älkää kysykö, vihaanko tyhjää tilaa.
4. Älkää ajatelko mitään, ennen kuin olette nähneet
painokoneen.

¹⁸³ ”Hauen laulu” -runosta ks. Grünthal 1999, 311–312; Lyytikäinen 1995, 21–28.

¹⁸⁴ Kytööstä Hellaakoskeen vahvistaa se, että myös Hellaakoskella on runo ”Kesäyö”. Hellaakosken runo niin ikään kuvaa luomisprosessia ja on Viidan runon tavoin Kiven ”Kesä-yön” transformatio: /Kentillä kasteilla, / hämäre käy yli maan. / Valkea niityvilla / vielä on valveillaan // katsoen kummissansa / kuinka rukoukseen / kaikki kukkien kansa / kumartui hiljaiseen. // Kuusen latvasta ääni / pienoisen huilun soi. / Minäkin kumarran pääni. / Minunkin sisälläni soi.” (Hellakoski 1980, 279.) Runossa esiintyvät locus amoenus -topoksen puun ja niityn motiivit. Puhuja kävelee niityllä, jossa kukat ovat taipuneet hiljaiseen rukoukseen. Kuusen latvasta kuuluu kuitenkin huilun soittoa, ja kun puhuja nostaa päänsä, soitto syttyy myös hänen sisällään.

¹⁸⁵ Runo julkaistiin alun perin 26.3.1961 Uudessa Suomessa Mirjam Polkusen toimittamassa sarjassa, jossa eri kirjailijat kertoivat työstään. Viidalle annettiin tehtäväksi kirjoittaa kyseisen otsikon mukainen teksti, ja hän kirjoitti suorasanaisten tekstin sijaan runon, joskin proosarytmisen. (Katajamäki 2001, 48.)

5. Se on nerokas.
 6. Se on ahkera, ihmeellinen.
 7. Ja, hyvät ihmiset, niitä on monta.
 8. Ne syövät Suomen paperia viisikymmentä tonnia
päivässä.
 9. Ja voi, sitä lässytystä!
 10. Mutta siitä huolimatta...
 11. »Mutta siitä huolimatta herra Petteri lähti merille.»
 12. Minä rupesin kirjoittamaan.
 13. Oli pakko.
 14. Kirjoitan elääkseni.
 15. Mutta alkää kysykö, mitä on sellainen elämä,
jota ei rahalla saa.
 16. Älkää kysykö, mitä kieltä me nyt puhuisimme,
ellei suomea olisi kirjoitettu.
 17. Älkää kysykö, minkä maan kansalaisia me nyt olisimme,
ellei Suomea olisi kirjoitettu.
 18. Ajatelkaa,
 19. koko maailmassa ei ole ainoatakaan kansaa,
joka eläisi kirjoittamatta.
 20. Niin, hyvät Ihmiset, minä olen mainio mies.
- (SU, 5–6; numerointi EL.)¹⁸⁶

Runo perustuu imperatiiveille eli puhetilanteessa korostuu puhujan yleisöönsä ottama kontakti. Runo myös alkaa yleisön puhuttelulla: ”Hyvät ihmiset!” Runossa on kuusi imperatiivista kieltoomuotoa ja yksi ”positiivinen” imperatiivi.¹⁸⁷ Neljä kertaa puhuja kieltää lukijoitaan kysymästä jotakin, kaksi kertaa taas ajattelemasta tai miettimästä jotakin. Kieltojen jälkeen puhuja viimein käskää lukijoitaan tekemään jotakin. Positiivinen käsky on kohosteinen: imperatiivi ”Ajatelkaa” on saanut oman rivinsä. Imperatiivisista

¹⁸⁶ Runo on proosarytminen ja säkeen sijaan sen keskeisin rytminen yksikkö on virke: jokaiselle virkkeelle on annettu oma rivinsä. Metrinen säe voi jakautua useammalle riville joko pakotetusti tai käytännön syistä eli siksi, että se ei ole mahtunut yhdelle riville (ks. Leino 1982, 62–63). Samoin toimivat ”Mitä varten kirjoitan” -runon virkkeet. Pääosin ne jakautuvat kahdelle riville käytännön syistä eli pituutensa vuoksi. Tällöin virkkeen loppu on sijoitettu uuden rivin oikeaan laitaan. Runossa on kuitenkin yksi pakotettu rivinvaihto, säe numero 18, joka käsittää sanan ”Ajatelkaa”. Virkettä ei olisi ollut pakko jakaa tästä kohtaa, sillä ”Ajatelkaa”-sanana jälkeen olisi ollut tilaa vielä useammalle sanalle. Huomionarvoista on myös se, että ”Ajatelkaa”-sanana jälkeinen rivi alkaa vasemmasta laidasta. Runossa on näin 26 riviä, mutta vain 20 ”säettä”, jotka säkeitä 18 ja 19 käsittävät siis yhden virkkeen.

¹⁸⁷ Sakari Katajamäki tarkastelee runoa erityisesti näiden ”imperatiivisten kieltomuotojen” näkökulmasta (Katajamäki 2001, 48–49, 56).

kieltomuodoista ja yhdestä positiivisesta käskystä puhuja rakentaa vastauksensa otsikon kysymykseen; käskyjen kautta hän selvittää, miksi ja mitä varten hän kirjoittaa. Olennainen osa vastausta on myös viittaus Herra Petteristä kertovaan balladiin.

Ensimmäinen kieltä on itsemetalyyrinen, mutta yhtä lailla kuin runoa se määrittelee puhujan yleisöä: ”Älkää miettikö, onko tämä runoa vai proosaa.” Runon ja proosan välinen rajankäynti voidaan havaita vain, jos tekstin näkee paperilla. Teksti on jaettu riveihin, mutta rytmisesti mikään ei ohjaa pitämään sitä runona. Se näyttää runolta, mutta ei kuulosta siltä. Puhujan yleisö koostuu siis nimenomaan lukijoista, ei kuulijoista, vaikka aloitussäe (”Hyvät ihmiset!”) ja yleensä puhujan ottama suora kontakti yleisöönsä jäljittelevätkin julkisen puheen retoriikkaa.

Myös toinen kieltä määrittelee osin lukijoita. Puhuja ennakoi, mitä hänen lukijansa ajattelevat, ja kieltää heitä kysymästä odotuksenmukaista kysymystä. Toisaalta kiellon kautta puhuja pääsee ongelmansa ytimeen: ”Älkää kysykö, vihaanko tyhjää tilaa.” Kirjoittaminen tyhjän tilan vihan takia sulkee pois muun muassa romanttisen näkemyksen, jonka mukaan runous on runoilijan sisäisen maailman ilmausta ja jota Viitakin edustaa. Tyhjää paperia ei täytetä siksi, että jokin sisäinen haluaisi tulla ulkoiseksi – paitsi korkeintaan vihan tunne – vaan tyhjän paperin itsensä vuoksi. Toisaalta paperia ei myöskään täytetä jonkin ulkopuolisen päämäärän vuoksi. Luvussa 6 käsitelen runoja, joissa Viita kritisoi aikalaistensa käsitystä, jonka mukaan taiteen tulee olla autonominen suhteessa niin tekijäänsä kuin ulkoisiin päämääriin. Viita käyttää 1800-luvulta peräisin olevaa slogania *taidetta taiteen vuoksi* viitatessaan tähän aikalaistensa käsitykseen. ”Mitä varten kirjoitan” -runon tyhjän tilan vihan vuoksi kirjoittaminen on eräänlaista kirjoittamista kirjoittamisen vuoksi.

Kolmas kieltä sisältää ehdon. Puhuja kieltää lukijoitaan ajattelemasta ”mitään”, mutta vain toistaiseksi: ”Älkää ajatelko mitään, ennen kuin olette nähneet painokoneen.” Kiellon jälkeen puhuja kuvailee painokonetta ja sen toimintaa. Hänen suhtautumisensa on aluksi ironista, kunnes muuttuu täysin kielteiseksi: ”Se on nerokas. / Se on ahkera, ihmeellinen. / Ja, hyvät ihmiset, niitä on monta. / Ne syövät Suomen paperia viisikymmentä tonnia päivässä. / Ja voi, sitä lässytystä!” Puhujalle painokone näyttäytyy mahtina, johon verrattuna kaikki muu on toisarvoista: ”mitään” ei pidä ajatella ennen kuin on nähnyt sen toiminnassa. Painokone on kielteisessä mielessä perimmäinen asia, jonka suhteen puhuja joutuu selvittämään, miksi hän kirjoittaa; hän joutuu painokoneen edessä pohtimaan, mitä syitä

hänellä on enää kirjoittaa. Huomionarvoista onkin, että puhuja ei ole ryhtynyt kirjoittamaan painokonetta ”varten”, vaan ”siitä huolimatta”.¹⁸⁸ Tässä yhteydessä esiintyy kohosteinen sitaatti.

Herra Petteristä kertovasta balladista on olemassa useita versiota, joista yksi, ”Herra Petteri kamarissa”-nimeä kantava, kuuluu seuraavasti:¹⁸⁹

Herra Petteri kamarissa peilaili ja hiuksiansa kampaili. Kysyi vanhalta elatusmuoriltan: Minkä kuoleman minä saan?

Et kuole sä tautivuoteelle / etkä kaadu sa sodassa!
Varo itseäs’ merien aalloilta, / ettei ne sua hukuta!

Siitä huolimatta päätti Herra Petteri lähteä merelle, ja laiva, jolla hän matkusti, oli rakennettu, kuten seuraavassa värssyssä sanotaan:

Ja se laiva oli tehty korkkipuusta / ja mastot oli kalanluusta, ja puhtaasta kullast’ oli kajuutta suur’, / jossa Petteri peilaili juur’...

Mutta merellä nousi ankara myrsky ja merimiehet päättivät heittää arpaa siitä, kuka heistä suurin syntinen olisi. Ja arpa lankesi Herra Petterille, ja hän sanoi: Oikein se lankesikin,

sillä kirkot olen minä ryöstänyt / ja papit olen hengiltä lyönyt.
Monta färskiä talonpojan trenkiä / olen miekalla halkaissut.

¹⁸⁸ Esseessään ”Painokoneen jäljet” Miikka Laihinén tulkitsee puhujan kolmannen kiellon toisin. Hän ajattelee runon kommentoivan sen kautta omaa ”materiaalista syntyhistoriaansa”, sitä että se on saanut alkunsa painokoneesta ja on näin ensisijaisesti paperia ja mustetta. Materiaalisuuden kohostuminen vaikuttaa Laihisen mukaan myös lukijaposition. Hän tulkitsee ajatteluun kohdistuvan kiellon tarkoittavan sitä, että lukijaa kielletään tulkitsemasta runoa: ”Teksti kun kehottaa lukijaansa kirjaimellisesti pidättäytymään ajattelutyöstä – so. tulkinnallisista pyrkimyksistään – siihen asti, kunnes tällä on visuaalinen havainto tekstin kirjan sivulle materialisoineesta tuotantovälineestä. Huolelliseen eksegeesiin vasiten ryhtyneen tulkitsoijan lyyrilliset pasmat voivatkin joutua tässä yhteydessä koetukselle. Lukijaa kursailemattomasti puhutteleva säepari kun vaikuttaisi tekevän tyhjäksi koko modernin runoanalyysin perustan, tekstiä pikkutarkasti erittelevän ja sitä kautta merkitysten hermeettisen arkin avaavan ajatustyön.” (Laihinén 2016, 152, 154.) Runo tosiaan kieltää lukijaa ajattelemasta, mutta Laihinén ei näytä huomaavan, että kiello on voimassa vain toistaiseksi: sitten, kun lukija on ”nähty painokoneen”, hänellä on taas lupa ajatella. Runo kirjaimellisesti käskee tekemään niin: ”Ajatelkaa”. Jos Laihisen tavoin ajattelu samastetaan tulkintaan, runo lopultakin käskee lukijaansa tulkitsemaan.

¹⁸⁹ Viidan siteeraama säe on tässä versiossa hieman toisin muotoiltu kuin ”Mitä varten kirjoitan”-runossa, mutta koska balladista on useita versioita, en pidä muutoksia merkittävinä. Balladista ja sen eri versioista ks. Asplund (toim.) 1994, 82–95.

Mutta jos niin onnellisesti kävisi,

että joku teistä maihin pelastuisi, / niin sanokaa mun mammalleni:
Täällä makaelen valtameren pohjalla, olla hyvä ja ei ole surullinen!

Ja Herra Petteri otti sinisen kappansa / ja ristit rinnoilleen
ja antoi hän itsensä ylitse heittää / aaltojen keskelle.

(Väänänen 1974, 84–85.)

Herra Petteri on merimies, jolla on samankaltainen ongelma kuin Viidan runon puhujalla: hän lähtee yrittämään jotain, mikä on tuomittu epäonnistumaan. Herra Petteri saa ennustuksen, että hän tulee kuolemaan merillä, mutta lähtee matkaan ennustuksesta välittämättä: ”Siitä huolimatta päätti Herra Petteri lähteä merelle.” Herra Petteri ei myöskään palaa matkaltaan. Kun merellä nousee myrsky, merimiehet heittävät arpaa siitä, kuka uhrataan myrskyn laannuttamiseksi. Arpa lankeaa herra Petterille, joka toteaa ratkaisun olevan oikein, sillä hän on tehnyt elämänsä aikana paljon syntiä. Lopulta hän pyytää merimiehiä kertomaan äidilleen, että hänen on hyvä maata meren pohjassa.

”Mitä varten kirjoitan” -runon puhuja rinnastaa työnsä kirjailijana Herra Petterin kohtaloon. Ennustuksen sijaan hän tietää tulewansa epäonnistumaan painokoneen takia, ja merille lähdön sijaan hän ryhtyy ”kirjoittamaan”:

Mutta siitä huolimatta...
»Mutta siitä huolimatta herra Petteri lähti merille.»
Minä rupesin kirjoittamaan.
Oli pakko.
Kirjoitan elääkseni.

Niin kuin Herra Petterille merenkäynnissä tärkeää ei ole vain päästä perille, puhujakaan ei kirjoita vain, jotta saavuttaisi jonkin päämäärän. Toisaalta Herra Petteri uhrataan yhteisen hyvän puolesta; hän jää meren pohjaan, jotta muut pääsisivät perille. Samanlainen kollektiivisen päämäärän ajatus esiintyy Viidankin runossa, kuten tullaan pian huomaamaan. Runon alussa esillä oleva kysymys siitä, kirjoittaako kirjoittamisen vai jonkin muun asian vuoksi, on näin läsnä lähde- ja kohdetekstin vertailussa.

Sitaatin jälkeen puhuja antaa kaksi syytä, joiden takia hän kirjoittaa: pakosta ja elääkseen. Hän joutuu kuitenkin vielä määrittelemään, mitä kirjoittamisella ylläpidettävä elämä on, minkä hän tekee tuttuun tapansa imperatiivisten kieltomuotojen kautta: ”Mutta

älkää kysykö, mitä on sellainen elämä, / jota ei rahalla saa.” Rahalla saatava elämä tarkoittaa hengissä pysymisen edellytyksiä kuten kotia, ruokaa ja vaatteita, yleensä olemassaolon materiaalisia puitteita. Toisaalta se voi tarkoittaa ylellisyyksiä eli asioita, joita ihminen ei välttämättä tarvitse mutta jotka voivat vaikuttaa elämänlaatuun. Seuraavassa imperatiivilauseessa puhuja kiinnittää huomiota suomen kieleen: ”Älkää kysykö, mitä kieltä me nyt puhuisimme, ellei suomea olisi kirjoitettu. / Älkää kysykö, minkä maan kansalaisia me nyt olisimme, ellei Suomea olisi kirjoitettu.” Puhuja tunnustaa, että jos suomen kieltä ei olisi, puhuisimme jotakin muuta kieltä. Hän ei kuitenkaan pidä vaihtoehtoisen historian spekuloinnista merkityksellisenä; kielellinen olemassaolo on joka tapauksessa perustavanlaatuinen osa inhimillistä elämää. Kielellä on ensisijainen rooli myös kansakuntien synnyssä. Kansakunnan identiteetti on kielellistä identiteettiä, ja siksi Suomikin on ”kirjoitettu”.

Ainoassa myönteisessä käskyssään puhuja esittää, että kansat jatkavat elämäänsä kirjoittamalla:

Ajatelkaa,
koko maailmassa ei ole ainoatakaan kansaa,
joka eläisi kirjoittamatta.

Virke on kaksimerkityksinen. Toisaalta se tarkoittaa sitä, että kansallinen olemassaolo vaatii yhä jatkuvaa kirjoittamista; suomen kieltä on kirjoitettava, jotta Suomi jatkaisi olemassaoloaan. Toisaalta virke tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että kansat kaikkialla kirjoittavat. Puhujan kirjoittamisen syy jää näin ambivalentiksi. Hän perustelee työtään kansallisella tehtävällä, mutta toisaalta antaa ymmärtää kirjoittavansa siksi, että niin jostakin selittämättömästä syystä tehdään.

Säkeen 11 sitaatti ja sen osittainen toisto säkeessä 10 jakavat runon kahtia niin, että ensimmäisessä yhdeksässä säkeessä keskiössä on painokone, yhdeksässä viimeisessä säkeessä kieli ja kansallinen olemassaolo. Puoliskot ja niissä esiintyvät kirjoittamisen syyt asettuvat vastakkain. Tyhjän tilan vihaaminen ja painokoneen edustama maailmanjärjestys ensinnäkin kietoutuvat toisiinsa. Kun kirjoittamisen tavoitteena on tyhjän tilan täyttäminen, tekstiä voi tehdä loputtomasti ilman, että päämäärä on koskaan lähempänä tai kauempana. Painokoneet, joita ”on monta”, painavat tuotokset. Ne ovat kuin *Kukunorin* ”myllyukko”, joka ”ottaa vastaan vaikka mitä, / vaikka ihan silkkaa sitä!” ja joka on tutkimuksissa tulkittu

kustannustoiminnan kuvaksi (KU, 103).¹⁹⁰ Toisin kuin puhujan kansallinen tehtävä, tyhjän tilan vihaaminen ei rakenna Suomea, päinvastoin painokoneet ”syövät Suomen paperia viisikymmentä tonnia päivässä” ja vieläpä ilman tarkoitusta. Puhuja kirjoittaa osin Suomea varten, osin jostakin selittämättömästä, sisäisestä tarpeesta. Jälkimmäisessäkin tapauksessa hän ei kirjoita syyttä; kyseinen syy on vain mysteeri hänelle itselleenkin.

”Mitä varten kirjoitan” sijaitsee ennen varsinaisia kokoelman osastoja, eli se on niin kutsuttu kehysruno. Kehysrunot ovat runoja, jotka kuuluvat teoksen maailmaan mutta sijaintinsa puolesta myös kohosteisesti viittaavat siihen. Kehysrunot muistuttavat mottoja ja epigrafeja siinä, että niiden tehtävä on kiinnittää lukijan huomio tiettyihin kokoelman piirteisiin.¹⁹¹ Esimerkiksi ”Mitä varten kirjoitan” -runon toinen säe, jossa puhuja kieltää lukijoitaan ajattelemasta sitä, onko käsillä oleva teksti ”runoa vai proosaa”, kiinnittää huomiota runon oman rytmin lisäksi kokoelman muihin proosarytmisiin runoihin. Se myös muun muassa houkuttelee pohtimaan, mikä ero on *Runoa*-osaston runoilla ja *Proosaa*-osaston aforistisilla teksteillä. Toinen kokoelman piirre, johon runo kiinnittää huomiota, on suomen kieli. Kokoelmassa Viita viljelee itse sepittämiään suomen kielen sanoja, joista on karsittu vierasperäinen aines ja jotka hänen mukaansa perustuvat äänteiden ja merkityksen vastaavuudelle.¹⁹² ”Mitä varten kirjoitan” -runon valossa suomen kielen suomalaisena pitäminen on kirjallisuuden ohella keskeinen kansallista olemassaoloa tukeva teko.

Kolmanneksi, runo kiinnittää huomiota kansanrunouspiirteisiin, jotka ilmenevät kokoelmassa erityisesti kalevalamitan runsaana käyttönä – kalevalamittaisia runoja on kaiken kaikkiaan 19 – ja kansanrunoudesta peräisin olevien pohjatekstien muodossa. ”Mitä varten kirjoitan” -runon sitaatti ei näin ainoastaan tarjoa analogiaa puhujan kohtalolle, vaan myös vihjaa, että Viita itse jatkaa runoissaan sitä kansallista tehtävää, jonka kansanrunouden runonlaulajat aikoinaan aloittivat.

¹⁹⁰ Ks. Kaasalainen 1966/1988, xli; Katajamäki 2016a, 187; Varpio 1973, 139.

¹⁹¹ Haapala 2012, 163–164.

¹⁹² Varpio 1973, 216. Viita selvittää uudissanojensa logiikkaa 1962 äänitetyissä radioesseyssään ”saatikkaissa”. Esimerkiksi esseessään ”Kontutiedettä” hän sanoo: ”Kontutiede on oikeastaan kulttuurintutkimista. Siis kontu onkin juuri se kaivattu suomen sana, jota on yritetty korvata kulttuurilla. Kontu on osuvampi perusyksikkö kuin kansa, ja näin ollen kontutiede pätevämpi kuin kansatiede. Voisi jopa uumoilla, että kansatiede sotkeutuu helposti yleisessä käytössä joko humanismiin tai roturienaan. Kontu sen sijaan on läheinen ja lämmin. Maa ja mantu, koti ja kontu, voisiko olla mitään turvallisempaa.”

”Metsä”: miksi kansanrunous?

Jos ”Mitä varten kirjoitan” -runo kiinnittää huomiota *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman kansanrunouspiirteisiin ja esittää, että Suomen kansan ”kirjoittamisen” juuret löytyvät kansanperinteestä, saman kokoelman runossa ”Metsä” Viita selvittää oman poetiikkansa suhdetta kansanrunouteen. ”Metsä” on priaameli niin kuin ”Kesäyö”. Ensimmäisessä säkeistössä puhuja määrittelee priaamelin yleisen kontekstin, säkeistöissä 2–4 hän esittelee luettelon muodossa siihen liittyviä erilaisia näkemyksiä, kunnes viimeisessä säkeistössä hän paljastaa oman käsityksensä, joka kontrastoituu listassa lueteltujen näkemysten kanssa:

Mitäpä sinusta, metsä?
Jos osaisi onnestansa
ihminen iloa puida,
niin mitä sinusta, metsä?

Kokoaisinko koreat:
honkia humisevia,
kuusenkukkia, kanervaa,
ulpukan suviunia.

Vaikeat valitsisinko,
Suomen surmatko sanoisin:
laulaisin lumilakanan,
vetäisin verisen viirun.

Vaiko nuotion näkisin:
yö ylinnä ympärillä
itsenäni ihmisenä
syytän punaisen soihdun.

Multamummuni kädestä
tervaskannon kaivanenkin.
Taaton tänne tallettaman
valon varjoille viritän.

(SU, 42–43.)

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja puhuttelee ”metsää” ja kysyy, mikä virka tällä on, jos ”osaisi onnestansa / ihminen iloa puida” eli jos ihminen ei tarvitsisi metsää ilmaistessaan sisäisiä tuntojaan. Seuraavissa säkeistöissä puhuja luettelee eri vaihtoehtoja, miten sellaisessa tilanteessa voisi toimia. Toisessa säkeistössä hän kysyy, pitäisikö hänen ”koota koreat” eli keskittyä metsän kauniisiin piirteisiin. Kolmannessa säkeistössä hän menee

toiseen ääripäähän ja pohtii, pitäisikö hänen puhua ”Suomen surmista”, jotka Varpion mukaan viittaavat ”metsän armottomuuteen ja kylmyyteen”:¹⁹³ ensiksi puhuja ”laulaisi lumilakanan”, siihen sitten ”verisen viirun”. Verbi *laulaa* viittaa kansanrunouteen, jossa jotakin on mahdollista laulaa olevaksi.¹⁹⁴ Pohtiessaan, miten suhtautua metsään, runon puhuja siis miettii, mikä sen rooli voisi olla hänen luomistyössään. Varpio tulkitsee runoa juuri tästä näkökulmasta. Hän toteaa, että metsä on suomalaisessa kirjallisuudessa konventionaalinen ”kuvien lähde”, ja esittää, että runon puhuja pohtii ”metsän merkitystä ja arvoa runon aineksena”.¹⁹⁵

Neljännessä säkeistössä, ennen omaa näkemystään, puhuja kysyy vielä, että pitäisikö hänen metsän sijaan kuvatakin ihmistä sen keskellä: ”Vaiko nuotion näkisin: / yö ylinnä ympärillä / itsenäni ihmisenä / sytytän punaisen soihdun.” Päämelissa keskeinen käänne tapahtuu viidennessä säkeistössä -kin-partikkelin kautta. Puhuja hylkää edellisten säkeistöjen vaihtoehdot ja antaa tilalle oman ratkaisunsa: ”Multamumuni kädestä / tervaskannon kaivanenkin. / Taaton tänne tallettaman / valon varjoille viritän.” Puhuja personoi metsän ja tuntee sen kanssa sukulaisuutta ja yhteenkuuluvuutta.¹⁹⁶ Kun ensimmäisessä säkeistössä puhuja kysyi, mikä merkitys metsällä on hänelle, viimeisessä säkeistössä hän antaa ymmärtää, että hän ja metsä ovat erottamattomia.

Varpiokin tulkitsee runoa niin, että säkeistöissä 2–4 Viita esittää eri näkemyksiä siitä, mikä rooli metsällä on runoudessa, kunnes lopuksi ”hylkää [...] kaikki nämä mahdollisuudet ja valitsee viimeisessä säkeistössä omansa, joka luonteeltaan on täysin sopusoinnussa runon muodon, perinteisen suomalaisen kalevalamitan kanssa”.¹⁹⁷ Varpio tuo tulkinnassaan esiin myös säkeistöjen 2–4 lukuisat alluusiot eri kirjailijoihin. Toisen säkeistön ilmausta ”ulpukan suviunia” hän pitää viittauksena Mannisen tyyliin. Kolmas säkeistö liittyy Varpion mukaan sellaisiin Suomen kirjallisuuden kuvauksiin, joissa ”korpi näyttää armottomuutensa”, ja mahdollisista pohjateksteistä hän mainitsee Uno Kailaan ”Lapin-laulun” (1931) ja Ilmari Kiannon *Punaisen viivan* (1946). Lisäksi Varpio kannattaa

¹⁹³ Varpio 1973, 227.

¹⁹⁴ *Tältä osin kansanrunous on tarjonnut Viidalle vertailukohtia Betonimylläristä lähtien. Esimerkiksi kokoelman nimirunossa puhuja rinnastuu Väinämöiseen, joka tekee venettä laulamalla ja lähtee sitä varten etsimään kolmea puuttuvaa sanaa Tuonelasta. Palaan tähän seuraavassa luvussa.*

¹⁹⁵ Varpio 1973, 227.

¹⁹⁶ Varpio 1973, 228.

¹⁹⁷ Varpio 1973, 228.

Marjukka Kaasalaisen tulkintaa siitä, että säkeistön ilmaus ”lumilakanat” on versio Sarkian ”hangen palttinoista”.¹⁹⁸ Neljännen säkeistön Varpio näkee viittaavan Hellaakosken runoon ”Yksinäisyys”.¹⁹⁹ Eri näkemysten yhteydessä esiintyvät alluusiot kirjailijoihin vahvistaa ajatusta siitä, että runossa on kyse runousopillisesta vertailusta.

Viimeisestä säkeistöstä Varpio kirjoittaa oivaltavasti: ”Vanhan šamaanin tapaan Viita rakentaa ’Metsä’ -runonsa ympäröivän luonnon voimien sekä manalle menneiden henkisen perinnön varaan.”²⁰⁰ Mana sekä ympäröivä luonto ja yleensä ympäröivä maailma ovat itse asiassa unen piirin ja aistien ja aivojen piirin ilmentymiä. Esimerkiksi ”Betonimylläriässä” unen piirin yhteydessä mainitaan ”mana” ja piirin kuvaus muistuttaa kansanrunouden manalakuvauksia kuten seuraavassa luvussa osoitan (BE, 84). *Kukunorissa* korostuu puolestaan se, että aistien ja aivojen piiri on paikka, jossa ulkomaailma saa vastaavuutensa pään sisällä, jossa ulkomaailman asiat esiintyvät.

”Metsä” ilmentää samaa runouskäsitystä, jota Viidan muutkin runoteokset edustavat. Runon priaamelirakenteen yleiseksi kontekstiksi voidaan määritellä runoilijan itseilmaisun, ”onnen”, suhde ympäröivään todellisuuteen, ”metsään”. Kuten tämän luvun alussa esitin, Viidan poetiikka perustuu ekspressiiviseen runousteoriaan, jossa runous on runoilijan sisäisen maailman ilmausta. Viidalla kuitenkin myös ulkoisella maailmalla on keskeinen rooli. Metsän puhuttelu jo sinänä viittaa ajatukseen, että ilmaistessaan itseään ihminen on riippuvainen ympäröivästä todellisuudesta; ihminen ei kykene itse ”onnestansa [...] iloa puimaan”, vaan hänen on ilmaistava itseään ympäröivän todellisuuden kautta.

Samoin kuin ”Kesäyön” eläimet, ”Metsän” säkeistöt 2–4 ilmentävät tapoja, joilla unen piirin ja aistien ja aivojen piirin yhdistyminen voi epäonnistua. Toisen säkeistön sana ”suviuni” viittaa selvästikin unen piiriin. Esimerkiksi edelläkin mainitussa ”Dolce far niente” -runossa unen piiriä edustaa hahmo nimeltään Impi Lempi Taivainen, jossa yhdistyvät sekä uni että suvi: ”Impi Lempi Taivainen, / ruusu suven kaukaisen, / vetää taideunta. / Sataa, sataa lunta.” (BE, 51.) Neljäs säkeistö koskee puolestaan aistien ja aivojen piiriä, jonka kuvauksissa Viidalla korostuu juuri ihmisyyys. Esimerkiksi *Moreenissa* piiriä kuvataan näin: ”Ja äkkiä kuva vaihtui, Erkki näki rannattoman pölyaavikon ja siinä pitkiä avohautoja, entisiä jokia, jotka hiekka oli niellyt. Hän näki ihmisen, ei, hän oli se ihminen,

¹⁹⁸ Ks. Kaasalainen 1966/1998, xviii.

¹⁹⁹ Varpio 1973, 227.

²⁰⁰ Varpio 1973, 228.

joka ryömi polttavassa tomussa punaista liekkiä kohti.” (MO, 262; kurs. EL.) Käsittelen kohtausta tarkemmin luvussa 6. Tässä mainittakoon, että ihmiseen liittyy kuvauksessa ”punainen liekki”, kun vastaavasti ”Metsä”-runossa samassa yhteydessä esiintyy ilmaus ”punainen soihtu”.

Kolmas säkeistö edustaa unen piirin ja aistien ja aivojen piirin pinnallista yhdistymistä; lumi on keskeinen unen symboli Viidalla, ja ”lumilakana”-sanaan sisältyvä alluusio viittaa Sarkian unen poetiikkaan. Lumeen piirretty ”verinen viiru” rinnastuu puolestaan neljanteen säkeistöön; veri on punaista ja väri punainen esiintyi myös neljännessä säkeistössä. Kuva, jossa lumi ja veri esiintyvät yhdessä, löytyy myös ”Mylly”-runosta: ”Piirtäen hangelle veristä vanaa / koskaan ei löydetä aukene-sanaa, / joka vois leikata ihmisen manaa.” (BE, 105.) Hanki edustaa unen piiriä, ”ihmisen manaa”, jota on yritetty turhaan ”leikata”. Sen seurauksena hankeen on jäänyt vain ”verinen vana”. Pessimistisen näkemyksen esittää runossa Kuolema, joka ei suinkaan edusta Viidan runouskäsitystä. ”Metsä”-runon viimeisessä säkeistössä puhuja onkin kyennyt yhdistämään ”ympäröivän luonnon voimat ja manalle menneen henkisen perinnön”, kuten Varpio esitti. Metsä elollistuu viimeisessä säkeistössä samalla tavalla kuin ympäristö näyttäytyy elävänä ”Betonimyllärin” lopussa, jossa puhuja on saanut yhdistettyä kaksi mielen piiriä. Kansanperinteessä luontoon suhtaudutaan yleisestikin kuin elolliseen olentoon, ja näin kansanrunous on luonnollinen valinta Viidan poetiikan esikuvaksi. Viidan poetiikka ei pääkohdiltaan muutu esikoisteoksen ja viimeisen runokokoelman välillä, vaan se ikään kuin löytää täyttymyksensä kansanrunoudesta.

Tässä luvussa olen analysoinut runoja, joissa Viita käsittelee runouttaan suhteessa niin edeltävän sukupolven kuin aikalaistensa runouteen. Runoissa hän tuo esiin kirjallisia lähtökohtiaan sekä selvittää, miten hän poikkeaa niistä. Jaoin Viidan runotuotannon kolmeen vaiheeseen, jotka olivat perustamisvaihe, modernismin aika ja kansanrunousvaihe. Perustamisvaihetta edustivat *Betonimyllärin* runo ”Nerous” ja ”Tomu”. Ensiksi mainitussa Viita tuo esiin poetiikkansa romanttisen juonteen ja esittää, että runous on runoilijan sisäisen maailman ilmausta. Hän jatkaa lyyristä traditiota, jossa keskeistä on transsendsensin kaipuu, mutta hylkää toisaalta ulkopuolisen transsendsensin mahdollisuuden ja kääntyy kaipuussaan sisäiseen maailmaan. Runossa keskeistä oli lisäksi tyyllinen vastakkainasettelu. Viita parodioi sotaa edeltävän runouden lyyristä yleiskieltä, jossa

lyyrisyys ei ole tarkoituksenmukaista vaan ainoastaan konventionaalista. Tilalle hän asettaa ilmaisun tiiviyyteen perustuvan runokielen, joka enteilee 50-luvun esteettisiä ihanteita. ”Tomu”-runossa Viita puolestaan selvittää suhdettaan symbolismiin ja erityisesti Sarkian versioon siitä. Unen piiri rinnastuu symbolistien ideaaliin todellisuuteen, ja unisymboli saa Viidalla samoja merkityksiä kuin symbolistit ja Sarkia antoivat sille. Toisaalta Viidan poetiikassa tärkeää on unen piirin ja aistien ja aivojen piirin, vision ja ulkoisen todellisuuden yhdistyminen. Asetelma on Viidan poetiikan kenties keskeisin elementti, ja se toistuu kaikissa tässä työssä analysoitavissa runoissa.

Toisessa alaluvussa käsittelin ”Kesäyö”-runoa, jossa Viita vertailee poetiikkaansa modernistiseen poetiikkaan. Näkökulmana oli modernismille keskeinen kysymys uudistumisesta: runossa Viita väittää, että hänen poetiikkansa mukainen runous on aidosti uudistavaa, kun taas modernistinen runous on sitä ainoastaan näennäisesti. Myös implisiittisellä metalyriikalla on runossa keskeinen rooli. Kuten ”Nerous”-runossa, Viita hyödyntää parodisen ja ei-parodisen ilmaisun vastakkainasettelua. Lisäksi runon kautta koko kokoelman tietyt poeettiset piirteet, erityisesti vapaa mitta ja kielikuvat, kohostuvat.

Viimeisessä alaluvussa käsittelin *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runoja ”Mitä varten kirjoitan” ja ”Metsä”, jotka edustavat Viidan kansanrunousvaihetta. Runoissa Viita selvittää, miksi hän kirjoittaa kansanrunousvaikutteista runoutta ja mikä hänen poetiikkansa suhde on kansanrunouteen. ”Mitä varten kirjoitan” -runo on kehysruno ja samoin kuin ”Tomu” kiinnittää huomiota Sarkian vaikutukseen *Betonimylläri*ssä ja ”Kesäyö” modernismin vaikutukseen *Käppyräisessä*, runo kiinnittää huomiota kansanrunouden vaikutukseen *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmassa. Runossa Viita myös toteaa jatkavansa samaa kansallista tehtävää kuin runonlaulajat aikoinaan. ”Metsä”-runo on ”Kesäyön” tapaan priaameli. Viita vertailee runossa omaa poetiikkaansa sellaista runoilijoiden poetiikkoihin kuin Manninen, Sarkia, Kailas ja Hellaakoski, ja toteaa lopulta, että hänen poetiikkansa sopii parhaiten runonlaulajien maailmankuvaan.

Kaikissa Viidan runoteoksissa esiintyy sekä eksplisiittistä että implisiittistä metalyriikkaa. Usein ne toimivat yhdessä niin, että eksplisiittinen metalyyrinen ilmaus toimii signaalina implisiittiselle metalyriikalle. Kun aiheena on Viidan runoutta kokonaisuudessaan koskevat suuret poeettiset linjat, keskeinen keino oli sijoittaa poetiikkaa käsittelevä runo teoskokonaisuuden kannalta keskeiseen kohtaan kuten keskelle kokoelmaa tai sen alkuun. Runon keskikohdassa sijaitsi lisäksi jokin poetiikan kannalta keskeinen

ilmaus. ”Tomu”-runossa tuollainen ilmaus oli ”unen kaivot”, joka riimin kautta yhdistyi säkeeseen ”aistit, aivot”. Runo kiinnittää näin huomiota Sarkian vaikutukseen kokoelmassa sekä Viidan runouskäsitteiden tärkeimpään piirteeseen, unen piirin ja aistien ja aivojen piirin yhdistymiseen. Vastaavasti ”Kesäyössä” sana ”modernisti” sijaitsee niin runon kuin kokoelman keskikohdassa. Kokoelmassa on viisi osastoa, joista kolmas eli keskimäinen käsittää ”Kesäyö”-runon. ”Kesäyössä” on niin ikään viisi osaa, ja niistä kolmannessa eli keskimäisessä sijaitsee modernistisiili. Kolmannessa osassa on puolestaan yhdeksän säettä ja modernisti sijaitsee niistä viidennessä. Lisäksi sanaa edeltää ja seuraa tarkalleen 13 sanaa. Modernisti-sana ja kolmannen osan kohosteiset poeettiset piirteet toimivat signaaleina kyseisten piirteiden toteutuksiin muualla kokoelmassa. Kokoelma on esimerkiksi pääosin vapaamittainen, ja ”Kesäyö” ohjaa tutkimaan sitä, millainen Viidan vapaa mitta on ja miten se eroaa modernistien vapaasta mitasta. Kokoelman ilmaisukeinot ovat näin kokonaisuudessaan kohosteiset. ”Mitä varten kirjoitan” -runon puolivälissä sijaitsee puolestaan sitaatti ”Herra Petteri” -balladiin, missä taas tiedostuu kansanrunouspiirteet *Suutarkin, suuri viisas* -kokoelmassa.

3. SANAN JA VISION RUNOILIJAT: *BETONIMYLLÄRIN* RUNOILIJAHAHMOT

Viidan runoilijahahmojen keskeisin ongelma on ideaalin maailmanjärjestyksen ja ulkoisen maailman yhteensovittaminen. Heitä yhdistää pyrkimys tuonpuoleiseen tietoon ja totuuteen sekä nostalginen kaipuu paratiisinomaiseen harmoniseen tilaan. Tyypillisiä Viidan runoudelle ovat vaeltaja- ja merenkulkijahahmot, jotka havainnollistavat ristiriitaista tilaa visioiden ja todellisuuden välissä. Esimerkiksi *Betonimyllärin* ”Vaeltaja”-runon puhuja lähtee matkalle kysyen: ”Miksi? Minkä tähden?” Lähestulkoon olematon toivo siitä, että jonain päivänä hän saa kysymyksiinsä vastaukset, ajaa häntä eteenpäin:

Mut kerran ehkä minut,
kun valtameret maan
ja kuun oon purjehtinut,
Syyn syntyyn saatetaan.

(BE, 112.)

Matka symboloi sekä ihmiselämää että tiedonetsintää.²⁰¹ Puhujan tyytymättömyys ja levottomuus, jotka kumpuavat tarpeesta päästä perille tuntemattomasta, kytkevät hänet romantiikan vaeltajahahmoihin.²⁰²

Merenkävijä on vaeltajamotiivin variaatio. Merenkävijöiden päämääränä ovat perinteisesti olleet Elysion ja Autuaiden saaret, ja heihin liittyy usein epävarmuus siitä, pääsevätkö he perille määränpäähänsä.²⁰³ Viidan merenkävijöiden kohtalona on hukkua matkalla. *Betonimyllärin* ”Hullu nauru” -runossa Viita hyödyntää myrskyävän meren ja rauhaisan sisämaan motiiviparia. Myrsky edustaa runossa voimia, jotka pyrkivät lannistamaan puhujan, sisämaa kaipuun kohteena olevaa paratiisia. Matkan kohde, ”rannan kukkarinne”, katoaa vähän väliä näköpiiristä:

Auta
ei, käy minne
viittaa kokkapuu!
Ryskää pohjalauta,

²⁰¹ *Symbolista ks. Grünthal 1997, 165.*

²⁰² *Vaeltaja-motiivista ks. Daemmrich and Daemmrich 1987, 248–249; Macpherson 1982, 58, 67.*

²⁰³ *Grünthal 1997, 165–166, 184–185; ks. myös Daemmrich and Daemmrich 1987, 233–234.*

rannan kukkarinne
unohtuu.

(BE, 63.)

Viimeisessä säkeistössä puhuja vaipuu merenpohjaan. Hänen hattunsa kuitenkin kohoaa korkealle ilmaan: ”Huiska / korkealla, / hattu! – Rotkotie, / liukas pohjaluiska, / hyökyaallon alla / miestä vie.” (BE, 66.) Kaasalaisen mukaan hattu edustaa runoilijan elämäntyötä ja runon sanoma on viime kädessä toiveikas: ”Mutta lopullisen hajoamisen jälkeen runoilija jättää jotain jälkeensä: hatun, unelman, elämäntehtävänsä.”²⁰⁴ Runoilija ei maan päällä saavuta päämääräänsä, mutta hänen tehtävänä on pitää unelmaa yllä ja luovuttaa se seuraaville sukupolville. Toisaalta, kuten tässä luvussa osoitan, Viidan runoilijahahmot myös *tarvitsevat* visiota voidakseen kirjoittaa. Profeettallisen välittäjän roolin ja sisäisen luomisen pakon rajankäynti on kysymys, jota he itsekin pohtivat.

Viidan runoilijahahmot edustavat niin sanottua visionaarista runoilijatyyppiä. Visionaarinen runoilija eli *vates*, inspiroitunut näkijä, on yksi varhaisimpia käsityksiä siitä, mikä runoilija on ja mitkä hänen tehtävänsä ovat; heprealaisissa psalmeissa ja homeerisissa hymneissä runoilija toimii välittäjänä maailman ja korkeimpien voimien kuten jumalien ja muusien välillä. Visionaarinen runoilija vertautuukin usein pappiin, joka saa sanansa ja samalla arvovalan puhua Jumalalta.²⁰⁵ Edellisessä luvussa käsitellyn ”Kesäyö”-runon pastori on paradigmaattisen *vates*-hahmon arkinen muunnelma. Hän tavoittelee Sanaa voidakseen välittää yleisölleen ”jotakin koskaan kuulematonta” (KÄ, 38). Olennaista on se, että Viidan pastori löytää Sanan sisältään, ei ulkopuolisesta transsendenssista. Runon humoristinen ote myös vähentää visionaariseen runoilijaan liittyviä yleisiä mielleyhtymiä.

”Tomu”- ja ”Nerous”-runojen yhteydessä esitin, että lyyrinen runomuoto kytkeytyy Viidalla runoilijan transsendenssin pyrkimyksiin. Ensimmäisessä alaluvussa käsitelien *Betonimyllärin* runoja ”Rukous” ja ”Maailmankaikkeus”, jotka kumpikin ovat Viidan tuotannon taustaa vasten poikkeuksellisen lyhyisiä.²⁰⁶ ”Rukous”-runo on otsikonmukaisesti

²⁰⁴ Kaasalainen 1966/1998, xix–xx.

²⁰⁵ Ks. esim. Golden and Hardison 1995, 96; Newman 1993.

²⁰⁶ Toisinaan lyriikka ja runous samastetaan toisiinsa, mutta lyyrinen runous on myös oma lajinsa. Jonathan Cullerin mukaan lyyrisen runomuodon piirteitä ovat apostrofinen puhuttelu, hyperbolinen tyyli, optatiivisuus ja rituaalisuus, joita tapaa erityisesti lyriikan varhaisissa muodoissa kuten lauluissa, elegioissa, oodeissa ja hymneissä sekä psalmeissa ja rukouksissa. Optatiivisuus on toivetta ilmaiseva modaaliteetti, rituaalisuus viittaa esimerkiksi runouden toistorakenteisiin ja yleensä korostuneeseen rytmiin. Rituaalisuus

puhetta Jumalalle. Sen viitekehys on uskonnollinen, ja Varpio lukee sen samaan joukkoon ”Tomu”-runon kanssa eli *Betonimyllärin* ”Epäilijän evankeliumi” -teemaisten runojen joukkoon. Runon kysymyksenasettelut ovat Varpion mukaan uskonnollisia ja sen sävy kriittinen: ”Runon johdattelevan alkuosan jälkeen kerrotaan varsinainen ristiriita: Jumala ei olekaan hyvä, rakkauden Jumala. Hän piinaa luotujaan ja antaa viattomien lastenkin kärsiä. Neljässä viimeisessä säkeessä tähän luodun ja luoja suhteeseen esitetään vielä tärkeä lisäpiirre – Jumala ei edes vastaa hänelle esitettyihin kysymyksiin.”²⁰⁷ Varpion tavoin pidän ”Rukous”-runoa temaattisesti rinnasteisena ”Tomun” kanssa. Analyysissani jatkan kuitenkin edellisen luvun linjoilla ja tarkastelen runoa metalyyrisestä näkökulmasta.

Lyyrisyys ja transsendenssin kaipuun teema yhdistävät ”Rukous”-runon ”Maailmankaikkeus”-runoon, mutta jälkimmäisestä puuttuu uskonnollinen viitekehys. Sen sijaan runossa kurotutaan kohti universumia, kaikkeuden kokonaisvaltaista ymmärtämistä. Runot ovat kuitenkin rinnasteisia. Ne kuvaavat samaa tilannetta eri näkökulmista ja näin tukevat Joosefinan kautta esitettyä ajatusta siitä, että raamatulliset puheenparret ovat vain yksi keino, ”avuton tulkintayritys”, ilmaista yleisluontoisempaa uskoa elämään, ”Suureen Ehdottomuuteen” (MO, 167). Tähän mennessä ”Maailmankaikkeus” ja ”Rukous” -runojen yhteyttä ei ole tutkittu. Runoista on yleensäkin kirjoitettu melko vähän, vaikka ne ovat hyvin olennaisia Viidan runouskäsitteiden kannalta.

Toisessa alaluvussa analysoidut runot, ”Betonimylläri” ja ”Mylly”, ovat sitä vastoin tunnetuinta ja tutkituinta Viitaa. Myös niiden metalyyriset aspektit ovat saaneet suhteellisen paljon huomiota. Varpio tulkitsee ”Myllyn” puhujan runoilijaksi, jonka ”ongelmat ovat luovan työn perusongelmia”: ”ne koskevat ’luomisen janoa’, ajatuspainetta ja tahdon vapautta, joille runoilija koettaa itsekin hiukan epäillen esittää ylevää tarkoitusta”.²⁰⁸ Hannu Launonen puolestaan pitää ”Betonimylläriä” luomisrunona: ”’Betonimylläri’ on monessa mielessä tyypillistä Viitaa [...] Se on antanut kokoelmalle nimen. Sen rinnakkaisruno ’Luominen’ taas päättää kokoelman [...] Jälkimmäisessä luodaan maailma, edellisessä maailmoja ihmisen mieleen.”²⁰⁹ Sitä, miten ”Mylly” ja ”Betonimylläri” liittyvät temaattisesti toisiinsa, ei kuitenkaan ole tähän mennessä perusteellisesti tutkittu. Lisäksi

voi ilmetä myös viittauksina rituaaliin tilanteisiin. (Culler 2015, 34–38.) Ks. myös Abrams 1953/1971, 85–86, 97–99.

²⁰⁷ Varpio 1973, 91.

²⁰⁸ Varpio 1973, 109.

²⁰⁹ Launonen 1990, 219.

edellisessä luvussa tehdyt havainnot koskien Viidan runouskäsitystä asettavat runot uuteen valoon: unen sekä aistien ja aivojen piirin yhdistämisen ongelma on kummankin temaattisessa ytimessä.

3.1 Lyyrinen eli visionaarinen runoilija

”Rukous” ja sanaton runoilija

”Rukous”-runoa ei välttämättä mieltäisi metalyyriseksi ilman ”Tomu”-runon kehystettyä rukousta, eikä sen lyyristä ilmaisua kohosteiseksi ilman ”Nerous”-runon parodista lyyristä katkelmaa. Runon puhuja puhuttelee taivaallista Jumalaa ja pyytää tätä kuuntelemaan ja puhumaan hänelle. Hän on yhden ”sanan” takia valmis ottamaan kantaakseen suuren taakan:

Oi Oikeus, Viisaus suurin,
olen luomasi Ihminen.
Maan multaan työntyvin juurin
imin itseeni ihmeet sen,
sen hehkusta himon perin.
Ei riittänyt voimani mun;
minä vajosin vähin erin, –
olen sentään poikasi Sun.
Siis kuule, Jumala taivaan,
mitä miehenä rukoilin –
ja iäksi helvetin vaivaan
minä katoan riemuiten.
Oi Valtias maailmoiden,
kun lyöt, lyö minua vain,
älä anna kärsiä noiden
minun lasteni viattomain –
ja min tehnyt vaimoni lie mun,
minun tähteni teki hän sen, –
soi luomisen tuskan ja riemun,
jota Sinulta saanut en.
Oi puhu, Jumala taivaan,
miss’ ikinä lienetkin!
Vain sana – ja ristini vaivaan
Sua kiittäen nääntyisin.

(BE, 16–17.)

Runossa on oikeastaan vain yksi eksplisiittinen metalyyrinen vihje, nimittäin sana ”luominen”. Puhuja pyytää Jumalalta, ettei hänen perhettään rangaistaisi hänen tekemistään synneistä, ja samassa yhteydessä hän toteaa, että hänen vaimonsa on suonut hänelle ”luomisen tuskan ja riemun”, joita Jumala ei ole hänelle suonut. Sana aktivoi hienovaraisesti luomisen teeman ja yleensä metalyyrisen viitekehysten, joka ”Tomu”-runon kautta on läsnä myös rukouksen diskurssissa sinänsä. Epäsuoria viittauksia metalyyrisyyteen voidaan sen sijaan löytää enemmän. Puhuja ensinnäkin samastuu Kristukseen (”olen sentään poikasi Sun”), johon runoilijat ovat perinteisesti verranneet itseään. Toiseksi, visionaarisen runoilijan problematiikan kannalta rukous sinänsä on merkityksellinen. Rukouksen ja runouden yhtäläisyyksistä kirjoittanut Jahan Ramazani väittää, että rukouksen kieli ei ensisijaisesti esitä tietoa tästä maailmasta, vaan se sitä vastoin pyrkii uskon avulla ylittämään empiirisen eli aistien ja järjen kautta saavutettavan tiedon ja pääsemään käsiksi ylimaalliseen tietoon ja totuuteen.²¹⁰ Tuonpuoleinen tieto ja totuus ovat visionaaristen runoilijoiden pyrintöjen kohteita.

Runon puhetilannetta hallitsevat apostrofiset puhuttelut, joita on kaiken kaikkiaan neljä. Puhuttelun kohde on ensimmäisessä säkeessä ”Oikeus, Viisus suurin”, säkeessä 9 ”Jumala taivaan”, säkeessä 13 ”Valtias maailmoiden” ja säkeessä 21 jälleen ”Jumala taivaan”. Kolmen apostrofin yhteydessä käytetään lisäksi oi-interjektiota. Apostrofien puhetilanne poikkeaa normaalista kommunikaatitilanteesta siinä, että puhuttelun kohteena oleva asia tai henkilö ei lähtökohtaisesti voi vastata puhutteluun. ”Rukouksessa” asetelma korostuu, sillä puhujan nimenomaisena pyyntönä on saada Jumala puhumaan hänelle, sanomaan edes yhden sanan. Apostrofin määräämä puhetilanne on myös siitä erityinen, että sen kautta runoon muodostuu niin sanottu kolmiopuhuttelu: kun puhuja osoittaa ensisijaisesti sanansa jollekin sinälle, lukija joutuu sivustaseuraajan rooliin.²¹¹

”Rukouksessa” huomionarvoista on se, miten puhuja suhtautuu Jumalaan ja miten hän – suoraan ja rivien välistä – luonnehtii itseään. Runon alussa puhuja puhuttelee Jumalaa kunnioittavasti ja tunnustaa tämän absoluuttisen oikeudenmukaisuuden ja viisauden. Itsensä hän esittelee Jumalan luotuna: ”Oi Oikeus, Viisus suurin, / olen luomasi Ihminen.” Sävy kuitenkin muuttuu. Puhuja ei pidä itseään ainoastaan Jumalan luotuna vaan tämän ”poikana”. Hän syyttää Jumalaa alennustilastaan, joka ei hänelle asemansa puolesta

²¹⁰ Ramazani 2014, 127.

²¹¹ Apostrofista ks. Culler 1981; 2015, 211–243.

kuuluisi: ”Maan multaan työntyvin juurin / imin itseeni ihmeet sen, / sen hehkusta himon perin. / Ei riittänyt voimani mun; / minä vajosin vähin erin, – / olen sentään poikasi Sun.” Puhuja vertaa itseään kasviin, joka työntää ”juurensa” maahan ja ”imee” sen ”ihmeet”. Maan ”hehkussa” on kuitenkin myös ”himon” siemen, ja osana langennutta luontoa puhujakin on vajonnut kurjuuteen.

Seuraavaksi puhuja puhuu ”miehenä” ja siirtää huomion omaan perheeseensä. Vaikka hän on edellä puolustanut itseään, hän on valmis ottamaan vastaan rangaistuksen, ”helvetin vaivan”, kunhan vain hänen lapsensa ja vaimonsa säästyvät siltä. Hän osoittaa kunniantuntoa ja vastuullisuutta ja ottaa vaimonsakin mahdolliset synnit kantaakseen: ”ja min tehnyt vaimoni lie mun, / minun tähteni teki hän sen”. Jumalaa hän puolestaan syyttää: ”[vaimo] soi luomisen tuskan ja riemun, / jota Sinulta saanut en.” Runon lopussa puhuja kuitenkin taas heittää syrjään katkeruutensa ja huutaa Jumalan puoleen: ”Oi puhu, Jumala taivaan, / miss’ ikinä lienetkin!” Puhujasta muodostuu kaksijakoinen kuva. Hän yhtä aikaa ylistää Jumalaa ja moittii tätä, tarvitsee Jumalaa ja on katkera tälle, pitää itseään syyllisenä ja syyttömänä, arvokkaana ja alhaisena.

Runon kompositio koostuu hymneistä ja rukouksista tutuista elementeistä, invokaatiosta ja pyynnöstä.²¹² Säkeet 1–8 käsittävät invokaation eli esiin kutsumisen, jonka tehtävä on kiinnittää puhutellun huomio, varmistaa tämän suosio ja samalla valmistella tulevaa pyyntöä. Kaikki on tarkkaan laskelmoitu, jotta pyyntöön vastattaisiin myönteisesti. Esimerkiksi nimillä, joilla puhuteltua kutsutaan, on merkittävä rooli siinä, että rukoilija saa juuri oikeat voimat käyttöönsä.²¹³ ”Rukouksen” puhuja koettaa sekä saada yhteyden Jumalaan että todistaa ansaitsevansa sen. Hän vetoaa Jumalan oikeudenmukaisuuteen kutsumalla tätä itse ”Oikeudeksi” ja pyrkimällä osoittamaan, ettei hänen alennustilansa ole hänen omaa syytään. Itseään puhuja kutsuu ”Ihmiseksi” ja Jumalan ”pojaksi”, mutta tuo myös esiin, ettei hän vastaa ihannekuvaansa. Hän syyttää Jumalaa siitä, ettei ole tehnyt omasta pojastaan tarpeeksi voimakasta voidakseen kohota tälle kuuluvaan asemaan. Sitä vastoin hän on ”vähin erin” vajonnut yhä syvemmälle. Toisaalta puhuja tunnustaa Jumalan

²¹² Rukouksia ja hymnejä on toisinaan hankala erottaa toisistaan. Monet rukouksiksi otsikoidut, kristillisestä traditiosta ammentavat runot saattavat ottaa aineksia kreikkalais-roomalaisesta hymnien ja rukouksien traditiosta (Race 1988, 142, 171).

²¹³ Race 1988, 143.

suuruuden ja kaipaa yhteyttä tähän. Hän kurottuu kohti taivasta päästäkseen osalliseksi ”Viisaudesta” ja saadakseen yhteyden ”maailmoiden” hallitsijaan.

Säkeet 9–24 käsittävät pyynnön, joka on kaksiosainen. Ensimmäinen koskee hänen perhettään. Puhuja siirtyy vastuun ja velvoitteiden maailmaan, ja samalla hänen ehdoton uskonsa omaan syyttömyyteen murenee. Hänen tekonsa ovat ainakin jonkun moraalikoodiston vastaiset, ja hänen pyyntönsä tarkoitus on varmistaa, ettei hänen perheensä joudu kantamaan vastuuta niistä. Puhuja ei kuitenkaan ilmaise katumusta tai aikomusta muuttaa tapojaan. Päinvastoin tapa, jolla hän puhuu ”luomisen tuskasta ja riemusta”, antaa ymmärtää, että hän on sitä varten valmis hylkäämään moraalikoodiston vaatimukset.

Toinen pyyntö on puhujan varsinainen pyyntö, johon hän on koko rukouksen ajan tähdännyt: ”Oi puhu, Jumala taivaan, / missä’ ikinä lienetkin! / Vain sana – ja ristini vaivaan / Sua kiittäen nääntyisin.” Pyyntö on laadultaan hyvin yleinen; sellaiset ilmaisut kuin *oi kuule* tai *oi puhu* ovat rukouksissa ja hymneissä tavallisia.²¹⁴ Toisaalta jos pyyntöä tarkastelee invokaation valossa, siitä voidaan lukea erityisiä merkityksiä. Puhuja haluaa kuulla sanoja Jumalalta, joka on itse ”Viisaus”. Vaikka hänelle riittää vain yksi sana, tuo sana on peräisin ”Valtiaalta maailmoiden”, Luojalta.

Apostrofiset puhuttelut sijaitsevat runossa säännöllisin välimatkoin. Ne pilkkovat runon osiin niin, että säkeet jakautuvat kahden kahdeksan ja kahden neljän säkeen ryhmään:

<i>Apostrofi</i>	<i>Säeryhmä</i>	<i>Sisältö</i>
Oi Oikeus, Viisaus suurin...	1–8	Puhujan tilanteen esittely
Siis kuule, Jumala taivaan...	9–12	Pyynnön pohjustus
Oi Valtias maailmoiden...	13–20	Pyyntö, että perhe säästyy
Oi puhu, Jumala taivaan...	21–24	Pyyntö, että Jumala puhuu

Kummassakin nelisäkeessä puhutellaan ”Jumalaa taivaan” ja kummassakin esiintyy riimipari *taivaan: vaivaan*. Nelisäkeet asettuvat näin rinnasteiseen suhteeseen, mitä runomitta vahvistaa:

²¹⁴ *Race 1988, 148.*

9. Siis kuule, Jumala taivaan,	o + o + oo + o
10. mitä miehenä rukoilen –	oo + oo + o +
11. ja iäksi helvetin vaivaan	o + oo + oo + o
12. minä katoan riemuiten.	oo + oo + o +
[...]	
21. Oi puhu, Jumala taivaan,	o + o + oo + o
22. miss’ ikinä lienetkin!	o + oo + o +
23. Vain sana – ja ristini vaivaan	o + oo + oo + o
24. Sua kiittäen nääntyisin.	oo + oo + o +

Runo noudattaa jambis-anapestista mittaa, jossa laskuasemien tavumäärät vaihtelevat vapaasti yhdestä kahteen. Säkeet 9 ja 21 sekä säkeet 11 ja 23, joissa riimipari *taivaan: vaivaan* sijaitsee, ovat kuitenkin tavurakenteiltaan identtiset: niissä on saman verran lasku- ja nousuasemia, ja niiden laskuasemien tavumäärät vastaavat toisiaan. Ensimmäisessä nelisäkeessä puhutaan ”helvetin vaivasta”, jälkimmäisessä taas ”ristin vaivasta”; näiden ilmaistujen vastakkainasettelu on runossa selvästi keskeinen.

Runon keskeinen teema on pyrkimys kuroa umpeen ihmisluonnon ja sen ihannekuvan välinen kuilu. ”Ihminen” isolla alkukirjaimella ilmentää puhujan tapaa mieltää itsensä toisaalta maan olentona, toisaalta jumalallisena olentona. Eksplisiittisesti hän samastuu Jumalan poikaan, Kristukseen, joka oli sekä ihminen että jumala. Puhujan jumalallinen puoli ei kuitenkaan realisoidu, vaan hän on ”vajonnut” maahan. Vajota-verbi ilmaisee toisaalta sitä, että maallinen puoli on saanut puhujassa vallan, toisaalta hänen alennustilaansa: verbiä käytetään usein sellaisissa negatiivisissa yhteyksissä kuin *vajota maan alle* tai *vajota itsesääliin*. Puhuttelemalla ”taivaan” Jumalaa puhuja kurottuu ylöspäin ja ilmaisee toiveensa päästä pois maan syövereistä. Runosta hahmottuu näin jännitteinen asetelma, jossa toisaalla on maa ja ihmisluonto, toisaalla taivas ja ihannekuva. Myös ”helvetin” ja ”ristin” vastakkainasettelu liittyy asetelmaan. Ristin taakka on raamatullinen ilmaus, joka liitetään Kristuksen seuraajiin.²¹⁵ Puhuja on valmis ja suorastaan halukas ottamaan kummankin, sekä helvetin että ristin ”vaivan” kantaakseen. Hän ei toisin sanoen halua pelkästään toista vaan kummatkin kaikinensa.

Hahmot, joihin puhuja samastuu, vahvistavat visionaarisen runoilijan tematiikkaa, johon olen analyysissani pyrkinyt kiinnittämään huomiota. ”Oikeuden” puhuttelu toimii ensinnäkin alluusiona *Raamatun* psalmeihin, joiden laulajat vaativat usein Jumalalta

²¹⁵ Ks. Matt. 16:23; Mark. 8: 34; Luuk. 9:23.

oikeutta väärintekijöiden kohdellessa heitä väärin: ”Nouse valvomaan minun oikeuttani! Herra, Jumalani, puolusta asiaani! Herra, sinä oikeamielinen Jumala, hanki minulle oikeutta!”²¹⁶ Psalmien laulajat olivat runoilija-profeettoja, jotka toimivat Jumalan hengen inspiroimina ja puhuivat Jumalalta saatuja sanoja. Psalmien laulajiin puhujan kytkee yleisestikin hänen kiihkeä toiveensa saada yhteys Jumalaan. Psalmien laulajat toistuvasti anovat Herraa puhumaan ja vastaamaan heille: ”Vastaa minulle, Herra! Sinä olet uskollinen, katso puoleeni, sinä armollinen.”²¹⁷ Toinen keskeinen hahmo runossa on Kristus, johon viitataan suoraan (”olen sentään poikasi Sun”). Kristus-hahmo esiintyy monessa Viidan runoilijuutta käsittelevässä runossa. Hahmo on tärkeässä roolissa esimerkiksi ”Mylly”-runossa ja siihen viitataan myös ”Betonimyllärissä”, kuten seuraavassa alaluvussa käy ilmi. Tunnetuimman psalmien laulajan Daavidin ja Kristuksen välillä on toki yhteys myös *Raamatussa*: Jeesus polveutuu Daavidin sukuhaarasta, ja *Uudessa Testamentissa* häntä kutsutaan ”Daavidin pojaksi”.²¹⁸

Lisäksi puhuja vertautuu ”Tomu”-runon rukoilijaan, joka valittaa tilansa ”kurjuutta” ja ristiriitaista osaansa langenneen maailman ja sen ihannekuvan välissä. Samoin kuin ”Tomu”-runon puhuja haluaa yhdistää ”unen kaivot” ja ”aistit, aivot”, ”Rukouksen” puhuja haluaa omakseen sekä taivaan että helvetin. ”Tomun” tapaan ongelma liittyy poeettiseen luomiseen kuten fraasi ”luomisen tuska ja riemu” vihjaa.

Rukouksen muoto sinänsä toimii visionaarisen runoilijan transsendenssin kaipuun ilmaisuvälineenä. Kuten edellä esitin, rukouksen kieli ei ensisijaisesti viittaa tähän maailmaan vaan uskon kautta kurottuu kohti tuonpuoleista. Jonathan Culler antaa apostrofille samankaltaisen tehtävän. Puhutellessaan poissaolevaa tai elotonta runon puhuja Cullerin mukaan pitää itseään sellaisena, jolle tuollainen olento voi vastata. Apostrofin kautta hän voi kokea ”oman transsendentaalisen jatkuvuutensa”.²¹⁹ Viidan runossa nämä rukouksen ja apostrofin funktiot ovat läsnä, vaikka ne jäävät lopulta vain toiveiksi. Puhuja kurottuu kohti taivasta mutta päättyy puhumaan lähinnä omasta alennustilastaan. Hän ei pääse kokemaan transsendentaalista jatkuvuutta vaan vajoaa syvemmälle maahan. Hän

²¹⁶ Ps. 35: 23–24; ks. myös esim. Ps. 26, 43, 51.

²¹⁷ Ps. 69:16. Ks. myös esim. Ps. 5:3; 13:4; 27:7; 80:5; 86:6. *Topos*, jossa pyydetään tai vaaditaan Herraa vastaamaan, on yleinen Psalmien kirjassa, ja kyseiset lähdeviitteet edustavat vain murto-osaa kaikista tapauksista.

²¹⁸ Esim. Matt 1:1; Matt. 9:27; Luuk. 18: 38–39; Joh. 7:42; Ilm. 22:16.

²¹⁹ Culler 1981, 152; ks. myös Culler 2015, 186–187, 212–213.

puhuttelee Jumalaa, mutta ei saa häneltä vastausta. Runossa ”Maailmankaikkeus” sitä vastoin transsendenssin hetki näyttäisi toteutuvan.

”Maailmankaikkeus” ja runoilijan kosmos

”Maailmankaikkeus” on ylistysruno kosmokselle.²²⁰ ”Rukoukseen” sen yhdistää kohostunut lyyrinen ilmaisu ja erityisesti Viidalla muuten harvinainen apostrofisuus. Myös temaattisia yhtäläisyyksiä löytyy. Esimerkiksi maan ja taivaan, alhaisuuden ja ylhäisyyden, välinen jännite on ”Maailmankaikkeus”-runossa vahva niin kuin se oli ”Rukouksessa”. Lisäksi, samoin kuin ”Rukouksessa”, luomisen teema tuodaan hienovaraisesti esiin. Toisaalta runoissa on visionaarisen runoilijan tematiikan kannalta merkityksellisiä erojakin. ”Maailmankaikkeudessa” ei ole ensinnäkään raamatullista viitekehystä, joka ”Rukouksessa” on keskeinen. Toisekseen, kuten todettu, ”Maailmankaikkeus”-runossa transsendenssi toteutuu, ”Rukous”-runossa ei. Nämä kaksi seikkaa myös liittyvät toisiinsa.

Apostrofisuus on ”Maailmankaikkeudessa” keskeisessä roolissa, ja puhuttelun kohteena on otsikonmukaisesti maailmankaikkeus. Apostrofien ele eli poissaolevan tai elottoman puoleen kääntyminen tapahtuu kuitenkin vasta toisessa säkeistössä, kun taas ensimmäisessä maailmankaikkeuteen viitataan yksikön kolmannessa persoonassa:

Maailmankaikkeus.
Kuin olmi tippukiviluolan
 alla pilvimeren Maata saartavan
ma ihmishuulillani lausun sanan tuon:
Maailmankaikkeus.
Kuin hyytyy erämaassa hiekkaan aalto vuon,
niin ääni kaiutonna nääntyy
 aulaan Linnunradan vitkaan kaartavan.
(BE, 77.)

Puhuja määrittelee ensiksi asemansa suhteessa maailmankaikkeuteen. Hän vertaa itseään ”olmiin”, sokeaan sammakkoeläimeen, joka elää luolan uumenissa. Lisäksi maapalloa kiertää ”pilvimeri”; hänen ja maailmankaikkeuden välissä on monta seinää, sokeat silmät, luolanseinät ja vielä pilvimassa. Se, että luola on ”tippukiviluola”, korostaa puhujan

²²⁰ *Ylistysruno eli hymni on liturgisia funktioita saava laulu, runo tai puhe jumalan, sankarin tai jonkun abstraktin asian kunniaksi ja ylistykseksi (Rollinson 1993, 542).*

sisäänpäin kääntyneisyyttä ja eristäytyneisyyttä. Pilven takana leviävä kaikkeus on moninkertaisesti hänen ulottumattomissaan. Maailmankaikkeutta puhuja puolestaan vertaa ”erämaahan”, ja samalla tavalla kuin virtaava vesi ”hyyyty” erämaahan, ”ääni kaiutonna nääntyy / aulaan Linnunradan”. Äänen nääntyminen erämaahan ilmentää maailmankaikkeuden äärettömyyttä ja ylivertaisuutta.

Toisessa säkeistössä puhuja toimii vastoin järkeä ja realiteetteja ja puhuttelee maailmankaikkeutta. Edellä esitin, että ”Rukous”-runossa apostrofisen puhuttelun mahdollisuus on ”Rukous”-runossa korostunut, koska puhujan varsinainen pyyntö on se, että hänelle vastataan. Hän haluaa eniten sitä, että apostrofi toimii. ”Maailmankaikkeus”-runossa apostrofin mahdollisuus korostuu puolestaan siksi, että puhuja itse korostaa sitä. Hänellä ei omien sanojensakaan mukaan ole mitään mahdollisuutta tavoittaa maailmankaikkeutta, mutta silti hän puhuttelee tätä:

Maailmankaikkeus.
Sun olemuksestasi tunnen
tuskin varjoleikin pilvenhahtuvain
ja nimes pyöröryttävän onton soinnun tuon:
Maailmankaikkeus.
Kuin näljää aarnihaudan sieni ahmii, juon
sun haaskallas ma lientä Elon,
jossa verta sydämes on rahtu vain.
(BE, 78.)

Puhuja tuo jälleen esiin oman mitättömyytensä suhteessa maailmankaikkeuteen ja ilmaisee, miten vähän hän voi sitä ymmärtää. Sana ”varjoleikki” yhdessä edellisen säkeistön luolamotiivin kanssa viittaa Platonin luolavertaukseen.²²¹ Puhuja on oman todellisuutensa vanki. Ymmärrys, joka hänellä on maailmankaikkeuden ”olemuksesta”, ei ole totuus vaan ainoastaan pilven kautta välittyvä varjo totuudesta. Toisin kuin Platonin vertauksen vangit puhuja kuitenkin tietää, että hänen näkemänsä varjot ovat vain varjoja. Silti hän uskoo, että

²²¹ Platonin luolavertauksessa ihminen on kahlehdittu luolaan niin, että hänen kasvonsa osoittavat luolan peräseinään. Selän takana oleva tuli heijastaa seinille varjoja esineistä, joita kanniskellaan hänen takanaan. Ihminen ei näe muuta kuin varjot. Hän ei tiedä, että muuta on olemassa, minkä takia hän luulee varjojen olevan totuus. Hän elää luolassa valheessa ja hänen tulisi pyrkiä sieltä ulos valoon ja totuuteen. Luolavertaus havainnollistaa Platonin ideaoppia. Luola edustaa näkyvää maailmaa ja luolasta pois tuleminen sielun pyrkimystä kohota ajatuksin tavoitettavaan Ideoiden maailmaan, jonka viimeinen ulottuvuus on Hyvän idea. (Platon 1933, 309–315.)

maailmankaikkeuden olemuksen tavoittaminen on jossain määrin mahdollista. Puhuja vertaa itseään ”sieneen”, joka syö ahnaasti ”näljää aarnihaudan” ja saa näin ”rahdun” omakseen maailmankaikkeudesta: ”juon / sun haaskallas ma lienta Elon, / jossa verta sydämes on rahtu vain.” Aarnihaudan yksi merkitys on ”aarten kätköpaikka maassa”;²²² maailmankaikkeuden ”haaska” löytyy, ei vuoren ja pilven toiselta puolen vaan yhä syvemmmältä maan uumenista.

Kolmannessa säkeistössä maailmankaikkeus saa kaksi muuta nimeä, ”Aika Olevainen” ja ”Yö”. Jälkimmäisen kohdalla puhuja tehostaa apostrofiaan ottamalla käyttöönsä oi-interjektion. Samalla tapahtuu jyrkkä asennonvaihto. Joku muu saa puheenvuoron:

Maailmankaikkeus.
Kun mietin muinaisuuttas, Aika
Olevainen, jostain Alkavasta lähtien
jää aava Loppuvainen aina taakse tuon:
Maailmankaikkeus.
Oi Yö, sun aaltoiluusi haaveen lunta luon:
– Nään, kuinka liekkimerta kiertää
varjo-ornamentti ihmissilmän tähtien.
(BE, 78.)

Puhuja vertaa omaa lineaariseen ajan hahmottamiseen sidottua olemistaan maailmankaikkeuden ajattomuuteen. Hän toteaa, että ”Aika Olevaisen” ymmärtäminen on hänelle mahdotonta: se alkaa ”jostain Alkavasta” ja päättyy ”aavalle Loppuvaisen”. Puhuja tuo jälleen kerran esiin oman rajallisuutensa, mutta toteamusta seuraa kuitenkin käänne: maailmankaikkeuden suuruuden ajatteleminen tuottaa tulosta. Puhuja puhuttelee ”Yötä” ja yhtyy tämän olemisen rytmiin: ”Oi, Yö, sun aaltoiluusi haaveen lunta luon”. Yön topos yhdessä haaveilun ja luomisen motiivien kanssa aktivoi metalyyrisen merkityksen tason, joka Viidalla lyyriseen runomuotoon selvästikin liittyy. Yö on perinteisesti ollut runoilijoille tärkeä vuorokaudenaika. Esimerkiksis symbolisteille yö oli aikaa, jolloin he irtaantuivat arkisesta todellisuudesta ja siirtyivät unen mystiseen maailmaan. Unen maailmassa heidän kaipaamansa ideaalinen todellisuus näyttäytyi heille. Romantikoille runoilijan yöllinen alitajunta oli kaaosmainen ja pimeä paikka, jossa toisaalta myös unet ja runous syntyivät.²²³ ”Maailmankaikkeuden” puhuja ottaa apostrofisen eleen kautta askeleen

²²² www.kielitoimistonsanakirja.fi, s.v. aarnihauta.

²²³ Symbolismista ks. Lyytikäinen 2001, 69–79; Painter 2006, 27; romantiikasta ks. Hökkä 2001, 21.

kohti transsendenssin kokemusta. Odotuksen vastaisesti hänelle myös vastataan: ”– Nään, kuinka liekkimerta kiertää / varjo-ornamentti ihmissilmän tähtien.” Ajatusviiva toimii merkinä asennonvaihdosta; joko puheenvuoron saa joku toinen kuin puhuja itse tai puhujassa itsessään tapahtuu muutos, jonka seurauksena hän katsoo tilannetta toisesta näkökulmasta. Joka tapauksessa syntyy vastavuoroisuussuhde. Kun puhuja ensimmäisissä säkeistöissä tunnusteli sanaa Maailmankaikkeus ”ihmishuulillaan” ja seurasi maailmankaikkeuden ”varjo-leikkiä”, viimeisessä säkeistössä joku katselee ”ihmissilmän” varjoja.

Puhetilanteessa tapahtuu asteittainen läheneminen puhujan sekä puhuttelun – ja ajattelun – kohteena olevan maailmankaikkeuden välillä. Kolmannen persoonan käytöstä siirrytään ensiksi toisen persoonan käyttöön, ja sen jälkeen apostrofista puhuttelua vielä tehostetaan oi-interjektiolla. Lopulta apostrofinen hetki saa täyttymyksenä. Ilmaus ”haaveen lumi” antaa ymmärtää, että yhtyminen maailmankaikkeuteen tapahtuu puhujan sisäisessä maailmassa. Tulkintaa tukevat Viidan luomisprosessia kuvaavat runot kuten esimerkiksi seuraavaksi käsiteltävä ”Betonimylläri”. Visionaariselle runoilijalle transsendenssin kokemus on välttämätön osa luomista, mutta Viidan runoilijat joutuvat etsimään sitä sisältään.

Siinä missä ”Rukouksen” puhuja pyytää Jumalalta ”sanaa”, ”Maailmankaikkeus”-runon puhuja ”kurkottuu kohti olevaisuuden täydellistä tajuamista”.²²⁴ Apostrofilla on erityinen rooli puhujien pyrkimyksissä tavoittaa transsendenssin kokemus. Niin ”Rukous” kuin ”Maailmankaikkeus”-runossa apostrofi on enemmän kuin runouden konventio. Figuuri otetaan vakavasti. Sillä, että poissaoleva tai eloton vastaa, on runojen puhujille ensisijainen merkitys.

Miksi sitten ”Rukous”-runossa transsendenssin kokemusta ei tapahdu, kun taas ”Maailmankaikkeus”-runossa se tapahtuu? Edellisessä puhuja ensinnäkin tavoittelee yhteyttä ulkopuolella olevaan transsendenssiin, Jumalaan. Psalmien laulajiin vertautuva tilanne on analoginen visionaарisen runoilijan pyrkimysten kanssa, mutta runo tuo myös esiin Viidalla toistuvan ajatuksen, että todellinen transsendenssi ei ole enää mahdollista. Toisaalta vastaus kysymykseen piilee uskonnollisessa viitekehyksessä sinänsä. Jahan Ramazani esittää, että runoilla on yleensäkin ambivalentti suhde rukouksiin. Sellaisetkin

²²⁴Kaasalaisen mukaan kyseinen pyrkimys yhdistää ”Maailmankaikkeus”-runon Käppyräisen ”Yksin”-runoon (Kaasalainen 1966/1988, xxi).

runot, jotka ovat selvästi omaksuneet rukouksen konventioita, samanaikaisesti puolustavat ”esteettisiä etuoikeuksiaan” rukouksen institutionaalisia ja uskonnollisia käytänteitä vastaan. Ramazanin mukaan runon ja rukouksen jännitteinen suhde ilmenee hengellisen ja poeettisen moodin välisenä jännitteenä, joka voi ilmetä avoimesti tai latentisti.²²⁵ Viidalla konflikti on avoin: puhuja ottaa mieluummin vastaan rangaistuksen ”luomisen tuskan ja riemun” takia tekemistään moraalittomista teoista kuin katuu niitä tai muuttaa tapojaan.

”Maailmankaikkeus”-runossa toteutuu se, mitä Ramazanin mukaan tapahtuu sekä rukouksessa että poeettisen inspiraation hetkinä. Kyse ei ole niinkään todellisesta kosketuksesta tuonpuoleisen kanssa vaan rukoilijassa ja runoilijassa tapahtuvasta avautumisesta, joka poikkeaa arkipäiväisestä kokemuksesta. Rukoilija ja runoilija menettävät jokapäiväisen itsensä ”ei-normatiivisen, semi-kommunikatiivisen lausuman otteessa”.²²⁶ ”Maailmankaikkeus”-runossa poikkeava hetki ilmaistään apostrofisen puhuttelun saaman vastauksen muodossa.

3.2 Kertovat runot: visionääri modernissa maailmassa

”Betonimylläri” ja runoilijan matka mielen manalaan

”Betonimylläri” on runo työmaalla työskentelevästä betonimylläristä, joka nukahtaa lounastauollaan ja vierailee unissaan kahdessa erilaisessa mielen tilassa [sic]. Ensimmäinen uni on painajainen, ja se tapahtuu manalaan rinnastuvassa paikassa: puhuja rämpiä sisiliskojen ja käärmeiden seassa ja joutuu Joukahaisen tapaan suohon suonivöistä. Unen lopussa puhuja putoaa ”läpi tyhjän, pimeän”, kunnes herää säpsähtäen. Hän kuitenkin nukahtaa heti uudestaan ja päättyy tällä kertaa seuraamaan järkensä toimintaa. Hän kertoo olevansa paikassa, jossa tieteet ja taiteet syntyvät mutta myös ”jossa hulluus sikiää”. Herättyään hän jatkaa työtään työmaalla. Runo päättyy itserefleksioon, jossa puhuja kertomansa perusteella pohtii osaansa maailmassa ja tituloi itsensä ”messiasmieheksi” ja ”varjoksi Suuren Myllärin”:

²²⁵ Ramazani 2014, 134–136.

²²⁶ Ramazani 2014, 130–131.

Olin messiasmies:
minä kaadoin nostokauhaan!
Olin varjo Suuren Myllärin,
joka syvään, syvään rauhaan
Suuren Aution
valaa takaisin
betonimyllärin –
pienen, pienen kohtalon
sementtikeuhkoin
ja hattureuhkoin.

(BE, 87.)

Tässä alaluvussa käsiteltävät ”Betonimylläri” ja ”Mylly” ovat kertovia runoja, joiden keskiössä on runoilija tai runoilijaan rinnastuva hahmo. Kertovissa runoissa on enemmän kuin runoudelle tavallista fiktiolle ominaisia piirteitä. Juonellisuuden lisäksi niissä voi esiintyä esimerkiksi henkilöhahmoja ja mennyttä aikamuotoa. Kerrotut tapahtumat on kuitenkin usein kehystetty, mikä muuttaa niiden luonnetta: yksityisistä tapahtumista tulee kehystämisen kautta yleisiä, anekdooteista esimerkkejä.²²⁷ ”Betonimyllärissä” ja ”Myllyssä” tapahtumat kuvaavat runoilijan kohtaamia haasteita ja ongelmia ja havainnollistavat hänen osaansa maailmassa.

Eloton muuttuu elolliseksi

”Betonimylläri” on paitsi kertova runo, myös rooliruno: siinä puhuu ”minä, joka on kirjailijasta erillinen fiktiivinen hahmo” ja jonka henkilökuva on runossa huomion kohteena.²²⁸ Runon alussa puhuja esittelee tapahtumapaikan ja sen jälkeen itsensä:

Rakennustyömaa tornein, kojuin,
telinein, tapulein, letkoin, rojuin,
ympäri eloton korttelimuuri:
tehdaskaupunki suuri.

Olin betonimylläri sementtikeuhkoin
ja hattureuhkoin,

²²⁷ Culler 2015, 8; ks. myös Houston 1980, 10.

²²⁸ Ks. Silén 2017, 42.

nenässä kuivunut kuona
ja paidassa hiki.

(BE, 82.)

Sekä miljöön että puhujan kuvauksissa korostuvat aineellisuus ja arkisuus. Myös aineen elottomuus nousee esille: rakennustyömaan ympärillä on ”eloton korttelimuuri”, betonimylläri itse hengittää ”sementtikeuhkoilla”. Unijaksojen aikana aineellinen todellisuus käy kuitenkin läpi muodonmuutoksen: runon lopussa se saa jumalallisen, ”kolmiyhteisen”, ulottuvuuden. Muutoksessa unilla on merkittävä rooli.

Puhetilanteessa huomionarvoista on puhujan ja hänen kuvaamansa ympäristön välinen suhde, joka muuttuu runon aikana. Alussa puhujan ja ulkomaailman välinen ero on selvä: kumpaakin käsitellään omissa säkeistöissään, kuten yllä olevasta sitaatista voidaan havaita. Ensimmäiseen unijaksoon siirryttäessä ulkomaailma alkaa kuitenkin sekoittua puhujan sisäisen maailman kanssa:

Jossain rämmin –
eksyksissä, missä lien?
Sementissä, vuossa hien,
suossa kyitten, sisiliskoin,
milloin maassa nurinniskoin,
milloin suosta jalkaa kiskoin,

(BE, 83.)

Siirtymä valveesta uneen tapahtuu asteittain. Ensiksi puhuja tekee selvän eron itsensä ja ympäristönsä välille. Sitten hän on vuoroin rakennustyömaalla, vuoroin painajaisunessa sisiliskojen ja kyitten seassa. Lopulta työmaa katoaa ja hän vajoaa syvemmälle painajaiseen: ”Suossa on jo rinta, kaula, / suuhun nousee kelmupaula, / tuskin enää hengitän. –” (BE, 84.) Viimeisessä vaiheessa puhuja vapautuu kokonaan aineen valtapiiristä: ”Mitä nyt, – on poissa paine? / Niinkuin pyörre, hyökylaine / häipynyt on kaikki aine!” (BE, 84.) Hän syöksyy tyhjyyden läpi, kunnes ”mätkähtää” johonkin ja herää.

Herättyään painajaisesta puhuja löysää kiristävää vyötään, korjaa asentoaan ja nukahtaa uudestaan. Toinen uni on sikeämpi kuin ensimmäinen: ”sikeämmin / vaivun uneen / taikapiiriin unohtuneen” (BE, 84). Paradoksaalisesti puhujan havainnot mielensä toiminnasta tarkentuvat. Hän ei ole enää painajaistensa vietävissä vaan hänestä on tullut oman mielensä tarkkailija:

Tullut olen luiseen palloon –
 toden totta, ihmiskalloon!
 Jokin ääni selittää:
 – *Tämä* on se sairas pää,
 jossa hulluus sikiää.
 [...]

Jokin oikku, outo ihan,
 olemukseen ihmislihan
 siittää *täällä* himon, vihan,
 [...]

Täällä tyrmän seinämään
 kuvastellen itseään
 järki hourii tieteet, kaavat,
 [...]

Täällä syntyy kauniit, rumat
 taide-epämuodostumat –
 (BE, 84–85; kurs. EL.)

Toistuva deiktinen täällä-sana ilmentää puhujan reflektiivistä suhtautumista omaan mieleensä. Hän on järjen piirissä, jossa ilmiöitä pohditaan ennemmin kuin niihin otetaan osaa. Itselfrefleksiivisyyteen viittaavat myös päänsisäinen ääni ja heijastumisen motiivi: järki vertautuu platoniseen tyrmään, jossa seinälle heijastuvat kuviot edustavat totuudeksi luultua valhetta. Järjen lisäksi mielen piiri on yhteydessä ”ihmislihaan”, jossa sellaiset tunteet kuin himo ja viha sekä myös suru ja ilo kasvavat. Tila rinnastuu ”Tomu”-runoon ja sen säkeisiin ”aistit, aivot / mietteineen” sekä ”Rukous”-runoon, jossa puhuja väittää perineensä ”himon” maan ”hehkusta”.

Toinen uni on kaksivaiheinen. Käännö tapahtuu, kun pää alkaa yllättäen pyöriä:

Mutta nyt pä alkaa näytös!
 Kaleidoskooppi ihmispään
 jo rupeaakin pyörimään
 ja ääni häipyä räminään.
 (BE, 85–85.)

Toisen mielen tilan ja ympyräisen muodon kytkös tuotiin esiin jo unen alussa, jossa puhuja kertoo saapuneensa ”taikapiiriin” ja ”luiseen palloon” (BE, 84). Pyörivä mieli vertautuu kaleidoskooppiin, ja rinnastus betonimyllyyn tuodaan myös epäsuorasti esiin: kuten Varpio esittää, räminän alkaminen viittaa siihen, että työt työmaalla ovat käynnistyneet ja mylly

alkanut taas pyöriä.²²⁹ Unen loppua kohti mielenulkoinen todellisuus alkaa tunkeutua puhujan mieleen. Kuten ensimmäisen unen alussa, ulko- ja sisämaailma lomittuvat keskenään:

Muuttunut on kallon käytös:
mielikuvat
havahtuvat,
onkaloista reikäin, saumain
tulvii joukot pyydelaumain,
[...]
Siivekkäitä, sarvipäitä –
enkeleitä, perkeleitä;
telineitä – hirsipuita;
virttyneitä rankoluita –
käräreitä, mylläreitä...!
(BE, 86.)

Pyörivän liikkeen seurauksena ”onkaloista” syöksyy sekä enkeleitä että perkeleitä. Ulkomaailman elementit saavat mielensisäiset, kammottavat vastineensa: telineet rinnastuvat hirsipuihin ja tukipuut luurankoihin. Heräämisen hetkeä puhuja kuvaa paradoksaalisesti tajunnan kadottamisena: ”Tajuntani kadotin – / sanokaamme: heräsin” (BE, 86). Puhuja on ollut tarkkailijana omassa tajunnassaan. Herääminen merkitsee tuosta tilasta poistumista.²³⁰

Puhuja palaa työnsä ääreen ja jatkaa elämäänsä ”entistä uraa”. Jokin on kuitenkin muuttunut. Hänen työnsä on saanut uuden ulottuvuuden, ja aine on muuttanut luonnettaan:

Olin ammattimies:
ainein kolmiyhteisin
loihdin lujan betonin;
soran, veden, sementin
sekoitin –
niihin kuului hikikin.
(BE, 87.)

²²⁹ Varpio 1973, 106.

²³⁰ Nukahtaminen esitetään heräämisenä Viidan postuumisti lehdessä julkaistussa runossa ”Ja heräsin, synnyin taas”: ”En unta kerro. Tosiaan / olin äitiä katsomassa. / Hän eli vielä, parsi / ja keitti kahvit. Minä / siis nukahdin keinutuoliin. / Ja heräsin, synnyin taas, / ja opin jotenkin liikkumaan / ja olen jo päässyt tähän / yksin jotakin joutessani / luettavakseni kirjaintamaan.” (Viita 2016, 78.) Ks. myös Katajamäki 2016a, 2016.

Sana ”kolmiyhteinen” viittaa Pyhään Kolminaisuuteen eli Isään, Poikaan ja Pyhään Henkeen. Betonimyllärin kolminaisuusoppi on kuitenkin tämänpuoleinen. Runon alussa korostuneet aineellisuus ja arkisuus vähintäänkin säilyttävät asemansa; niitä ei korvata henkisellä vaan ne korotetaan pyhän asemaan. Itseään puhuja kutsuu Kristukseen viitaten ”messiasmieheksi”. Rakennustyöläisten kielenkäytössä nimitys tarkoittaa myös henkilöä, ”joka ammentaa materiaalia yläkerroksiin nostettavaan kauhaan”.²³¹ Arkisuus ja jumalallisuus yhdistyvät näin myös betonimyllärin hahmossa.

Edellisen nojalla runon kompositio voidaan pelkistää seuraavaan viiteen vaiheeseen:

- 1) ensimmäinen valvetila
- 2) ensimmäinen uni
- 3) toisen unen ensimmäinen vaihe
- 4) toisen unen toinen vaihe
- 5) toinen valvetila

Kun kompositiota verrataan puhetilanteesta tehtyihin huomioihin, havaitaan, että sisä- ja ulkomaailman välinen vuorovaikutus on alku- ja lopputilanteen muutoksen kannalta olennainen. Ensimmäisessä valvetilassa (1) puhuja ja työmaa ovat erillään toisistaan ja aine ”elotonta”. Unijaksoissa (2–4) ollaan mielen sisäisessä maailmassa tai pikemmin kahdessa eri mielen sisäisessä maailmassa. Unen ja valveen siirtymävaiheissa ulkoinen ja sisäinen maailma kuitenkin limittyvät. Alku- ja lopputilanteen muutoksen kannalta toisen unen toinen vaihe on erityisen merkityksellinen: enkelit ja perkeleet elävät rinnan ja sisäinen ja ulkoinen maailma sekoittuvat toisiinsa. ”Rukous”-runossa puhuja halusi sekä taivaan että helvetin kaikinensa. ”Betonimyllärin” puhuja onnistuu tehtävässä. Lisäksi hän yhdistää sisäisen ja ulkoisen maailman, minkä seurauksena toisessa valvetilassa (5) aine ei ole enää elotonta vaan jumalallista. Puhujan ja ympäristön suhteesta on tullut symbioottinen.

Rytmi tukee kompositiota. Ensimmäinen valvetila on pääosin nelinousuista trokeedaktyyliä. Mitta kuitenkin muuttuu trokeeksi, kun puhuja vaipuu uneen, ja kummankin unijakson hallitseva mitta on nelinousuinen trokee. Toisessa valvetilassa mitta palaa trokeedaktyyliin, mutta vain hetkeksi: kaksi viimeistä säkeistöä, joissa puhuja reflektoi työtään ja

²³¹ Launonen 1990, 225.

osaansa maailmassa, noudattavat trokeeta. Toinen valvetila on näin rytmisesti ensimmäisen valvetilan ja unijaksojen yhdistelmä, mikä ilmentää sen luonnetta valveen ja unen yhdistelmänä. Toisaalta kaksi viimeistä säkeistöä erottuu muusta runosta sikäli, että niissä esiintyy runsaasti tekstiyhteydessään kohosteisia nousevia säkeitä; tapahtumia kehystävä puhujan itserefleksio saa näin erityistä painoarvoa.

Suurien linjojen lisäksi runossa esiintyy paikallista rytmistä variaatiota. Esimerkiksi lyhyet, alle neljän nousuaseman säkeet sekä kahdelle riville jaetut säkeet luovat rytmistä vaihtelua. Lisäksi trokeen joukossa voi esiintyä daktyylisiä runojalkoja ja laskevien säkeiden joukossa nousevia säkeitä. Seuraava katkelma toisen unen käännekohdasta havainnollistaa sitä, miten eri tavoin mitan tasolla luodaan rytmistä vaihtelua:

1. Täällä syntyy kauniit, rumat	+o +o +o +o
2. taide-epämuodostumat –	+o +o +o +o
3. Mutta nytpä alkaa näytös!	+o +o +o +o
4. Kaleidoskooppi ihmispään	+oo +o +o +
5. jo rupeaakin pyörimään	o +o +o +o +
6. ja ääni häipyy räminään.	o +o +o +o +
7. Muuttunut on kallon käytös:	+o +o +o +o
8. mielikuvat	+o +o
9. havahtuvat,	+o +o

(BE, 85–86.)

Säkeet 1–3 noudattavat nelinousuista trokeeta kuten unijaksot yleensä, mutta neljännen säkeen daktyylinen jalka sanan ”kaleidoskooppi” kohdalla rikkoo rytmin tasaista etenemistä. Rytmisen poikkeustila jatkuu sitaatin viidennessä ja kuudennessa säkeessä, jotka ovat kumpikin nousevia. Poikkeavat säkeet korostavat käännettä, joka tapahtuu, kun ”ihmispää” alkaa pyöriä. Rivien 8 ja 9 poikkeavuus perustuu puolestaan typografiaan, ei mittaan: nelinousuinen trokeesäe on jaettu niissä kahdelle riville. Sanat ”mielikuvat” ja ”havahtuvat” saavat erityistä huomiota ja samalla itse havahtumisen hetki.

Runon keskeiseksi teemaksi hahmottuu näin ulkoisen maailman näkeminen uudessa valossa. Uusi näkökulma maailmaan löytyy sisäisestä maailmasta, unista: puhujan ympäristössä ei sinänsä tapahdu muutosta, mutta unessa läpikäydyn prosessin seurauksena se näyttäytyy toisenlaisena. Seuraavaksi pohdin, miten teema liittyy taiteelliseen luomiseen, mitä eri runoilijan rooleja runossa on ja miten runo kytkeytyy edellä käsiteltyihin runoihin.

Väinämöinen, Kristus, työmies, luoja

”Betonimyllärin” puhuja ottaa runon aikana useita rooleja. Artikkelissaan ”Runon sana. *Betonimylläri*, mielen ja kielen runoelma” (1990) Hannu Launonen esittää, että puhuja on ”kalevalainen hahmo siinä mielessä, että hän unessa joutuu tiedonhakuun, aivan kuin kansarunouden laulajašamaani.”²³² Launonen panee merkille viittauksen Joukahaiseen, jonka Väinämöinen ”lauloi suohon suonivöistä”.²³³ ”Betonimyllärin” puhuja puolestaan joutuu ensimmäisessä unessaan ”suolivyöhön”, joka äänneasultaan muistuttaa *Kalevalan* sanaa: ”taivas armahtakoon / miestä, joka suolivyöhön / nieltä on jo manan yöhön! / Suossa on jo rinta, kaula, / suuhun nousee kelmupaula, / tuskin enää hengitän.” (BE, 84.) Herättyään puhuja löysentää lounaan jäljiltä kiristävää vyötään: tunne kuristumisesta on liittynyt kirjaimellisesti suoleen ja sitä painavaan vyöhön, mikä selittää modifikaatiot alluusiassa. Joukahais-alluusion lisäksi puhuja mainitsee eksplisiittisesti manalan, joihin kansanrunouden tiedonhakumatkat liittyvät.

Kansanrunouden tuonelakuvakset ovat kiinnostavia lähdetekstejä visionaarisen runoilijahahmon kannalta, koska shamanistiset matkat toiseen maailmaan viittaavat rationaalisesta ajattelusta poikkeavaan tietoisuuteen. Keskeisiä shamanistisen tietoisuuden kuvauksia ovat tarinat tuonelasta ja Antero Vipusesta sekä äsken mainittu tarina kilpalaulannasta.²³⁴ *Kalevalassa* tällaisia tarinoita ovat 3., 16. ja 17. runo, joissa ensimmäisessä kuvataan Väinämöisen ja Joukahaisen kilpalaulantaa, kahdessa viimeisessä Väinämöisen matkaa ensiksi manalaan, sitten Antero Vipusen luo. 16. runossa Väinämöinen ryhtyy rakentamaan venettä laulamalla. Tekeminen keskeytyy, kun hän huomaa, että häneltä puuttuu kolme sanaa eli *luotetta*. Ensiksi hän lähtee hakemaan niitä manalasta. Hän onnistuu pääsemään Tuonelan joen yli aina Tuonelan emännän luo, mutta tämä ei suostu antamaan Väinämöiselle puuttuvia sanoja. Väinämöinen pakenee manalasta muuntautumalla käärmeeksi ja lähtee seuraavassa runossa kysymään neuvoa ammoin kuolleelta tietäjältä ja jättiläiseltä Antero Vipuselta. Väinämöinen herättää Vipusen, mutta seistessään tämän suun juurella hänen jalkansa väsyvät ja hän putoaa jättiläisen valtavaan suuhun. Vipunen koettaa houkutella häntä kiusaavan Väinämöisen pois vatsasta, mutta Väinämöinen ei suostu lähtemään ennen kuin on saanut tarvitsemansa kolme sanaa.

²³² Launonen 1990, 221.

²³³ Lönnrot 2004, 39.

²³⁴ Siikala 2002, 20.

Tuskissaan Vipunen laulaa ”synnyt syitä myöten, luottehet lomia myöten”, ja kun Väinämöinen on kuullut sanat, hän poistuu vatsasta ja menee tekemään veneensä loppuun.²³⁵

Joukahaisen lisäksi ”Betonimyllärin” puhuja samastuu Väinämöiseen: runon lopussa hän ”loihtii” betoninsa ”ainein kolmiyhteisin”. Luku kolme viittaa paitsi kristilliseen kolminaisuusoppiin, myös Väinämöisen kolmeen puuttuvaan sanaan. Kristillinen ja pakanallinen perinne lomittuvat runossa. Betonin tekemisen yhteydessä käytetty verbi *loihtia* kytkeytyy enemmän pakanallisiin uskomuksiin kuin kristilliseen traditioon, kun taas itsestään betonimylläri käyttää nimitystä ”messiasmies”. Kuten ”Kesäyö”-runon yhteydessä esitin, tuotannossaan Viita toteuttaa samaa, ”sekarotuista” uskoa kuin Joosefina *Moreenissa*.

Luku kolme runon lopussa antaa olettaa, että puhuja on onnistunut luotteidenhakumatkassaan; puhuja on päässyt takaisin tuonelasta ja saanut sieltä tarvitsemansa. Kansanrunoudessa tuonela kuvataan usein paikkana, josta on mahdoton päästä pois kerran sinne jouduttuaan. Väinämöinen on harvoja poikkeuksia. Mielen manalaan jääminen on betonimyllärinkin uhkana: hänhän samastuu myös Joukahaiseen, joka ei pääse omin voimin pois suosta. Joukahaisen ja Väinämöisen roolit kamppailevat betonimylläriissä, mutta lopulta jälkimmäinen voittaa: puhuja todistaa olevansa todellinen runonlaulaja.

Tuonelakuvaukset liittyvät vain puhujan ensimmäiseen uneen, ja laulaja-shamaani on vain yksi hänen rooleistaan. Ilmeisin puhujan ottamista rooleista on tietenkin betonimylläri. Toisen unen edustamassa mielen tilassa korostuukin ympyrän muotoisuus: kuten edellä kävi ilmi, puhuja joutuu ”taikapiiriin” ja ”luiseen palloon” (BE, 84). Ilmaukset ovat ensimmäisiä viittauksia betonimyllyyn, joka on tähän mennessä ollut läsnä ainoastaan puhujan ammattinimikkeen kautta. Suoraan betonimyllyyn viitataan toisen unen repliikissä, jonka esittää ääni puhujan päässä:

Jokin ääni selittää:
– Tämä on se sairas pää,
jossa hulluus sikiää.
Liekö syytä muotin vuodon,
seoksen vai valun muodon?

²³⁵ Lönnrot 2004, 160.

Toistaiseksi jääköön tälleen,
kunnes palaa kauhaan jälleen. –
(BE, 85.)

Sanat ”muotti”, ”seos” ja ”valu” liittyvät kaikki betonin valamiseen. Ääni luonnehtii puhujan päättä ”sairaaksi” ja pohtii, onko vika muotissa, jonka mukaan pää on valettu, seoksessa eli itse materiaalissa vaiko vain lopputuloksessa, ”valun muodossa”. Puhuja on valettu maailmaan, ja kuoltuaan hän ”palaa kauhaan jälleen”, takaisin elämän kiertokulkuun.²³⁶ Runon lopussa uudelleen valaminen nousee uudestaan esiin: ”Olin varjo Suuren Myllärin, / joka syvään, syvään rauhaan / Suuren Aution / valaa takaisin / betonimyllärin” (BE, 87). Puhuja samastuu hänet luoneeseen Suureen Mylläriin ja toteuttaa uudelleen valamisen periaatetta omassa luomistyössään. Tätä vasten ”Nerous”-runon valaa-verbi näyttäytyy aivan uudessa valossa: ”Nerous on puutostauti mullan janoisen, / vain sisar kyyneleitten mustan ahdistuksen vala-/main” (BE, 79). Ahdistus, psyykkinen paine valaa runon. Psyykkisen paineen rooli luomisprosessissa korostuu myös ”Mylly”-runossa.

Luomistyö on Viidalla sananmukaisesti *työtä*. ”Betonimyllärissä” ”korttelimuurin”, siis eräänlaisen kehän, ympäröimä työmaa rinnastuu puhujan ympyränmuotoiseen mieleen: valveilla puhuja tekee työtä työmaalla, unissaan mielensä sisällä. Mielen ja työmaan analoginen suhde vahvistuu, kun toisen unen toisessa vaiheessa pää alkaa pyöriä samaan aikaan, kun työmaalla alkavat taas työt. Mieli yhdistyy erityisesti betonimyllyn parissa tehtyyn työhön, mutta yleisestikin työnteko luomisprosessin osana korostuu Viidalla. Työhön viitataan nimittäin myös kokoelman päättävässä ”Luominen”-runossa, joka kuvaa maailman luomista: ”Vetten alla, vetten päällä / tehtiin kerran työtä täällä, / kunnes aine elää alkoi.” (BE, 118.) Aineen elollistumisen motiivi kytkee runon ”Betonimylläriin”, jossa aine

²³⁶ *Mielen rikkinäisyys ja uudelleen valamisen motiivi toimivat alluusioina Ibsenin Peer Gyntiin (1867) (ks. Varpio 1973, 107). Näytelmän lopussa Peer Gyntille kerrotaan, että hän joutuu takaisin valinkauhaan rangaistukseksi siitä, että hän ei onnistunut täyttämään ihmiselle annettua tehtävää: olla kaikessa oma itsensä. Rangaistuksen Peer Gyntille lukee ”napinvalaja”: ”Oli niskuri hän elontehtävälleen. / Valinkauhaan kelvoton tavara jälleen.” (Ibsen 1978, 263.) Ibsenin näytelmän ja ”Betonimyllärin” – sekä Kukurin, joka liittyy läheisesti ”Betonimylläriin” ja jossa on Peer Gyntin tapaan peikkoja – yhteys on mielenkiintoinen ongelma, jota ei kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollista käsitellä.*

näyttäytyy uudessa, jumalallisessa valossa puhujan unien eli mielen työn seurauksena.²³⁷

”Luominen”-runon lopussa alkuluominen rinnastuu eksplisiittisesti unen näkemiseen:

Mitä ei voi silmin vajain
nähdä, siitä unta nähkää.
Aina uuden aamun eteen
luojankämmen tuutii tähkää.
Aina sataa tulvaveteen
lastut arkinrakentajain.
Lienet eläin taikka puu, –
kaikin soluin, sydämin
usko, tahdo jotakin,
niin se kerran tapahtuu!

(BE, 120.)

Maailma ja mieli toimivat samalla tavalla. Niin kuin maailma luo itsensä uudestaan ja uudestaan elämän kiertokulun mukaisesti, ihminen kierrättää samaa materiaalia omassa luomistyössään. Betonimylly toimii kummankin toiminnan vertauskuvana: maailman myllyä pyörittää ”Suuri Mylläri”, mielen myllyä betonimyllyläri.

Myllyyn vertautuva mielen tila on paikka, jossa syntyvät tieteet ja ”taide-epämuodostumat” (BE, 85). Lopputulokseen, jumalalliseen aineeseen, tarvitaan kuitenkin myös ensimmäisestä unesta saatavat luotteet. Toisen unen toisessa vaiheessa kaksi mielen tilaa yhdistyvät kuten edellä todettiin. Mielen betonimyllyä valaa maailman uudestaan niin, että uudessa valussa on kosketus mielen manalasta saaduista luotteista.

”Betonimyllylärin” puhujan kaksi mielen tilaa on syytä huomioida erityisesti, sillä niiden muodostama pari ilmenee taajaan Viidan tuotannossa – kohostuneimmillaan *Kukunorissa*, jonka päähenkilöissä kyseiset mielen tilat ruumiillistuvat, kuten edellä olen esittänyt. Tähän liittyen Launonen tekee kiinnostavan huomion: tuonelakuvausten lisäksi ”Betonimyllylärin” ensimmäinen uni muistuttaa Sarkian ”Unen kaivoa”.²³⁸ Unessa on useita allusioita Sarkian

²³⁷ Launonen pitääkin runoja ”rinnakkaisrunoina”: ”[’Luominen’-runossa] luodaan maailma, [’Betonimyllylärin’] maailmoja ihmisen mieleen.” (Launonen 1990, 219.)

²³⁸ Launonen ei tarkemmin analysoi runojen välisiä yhteyksiä vaan tyytyy toteamaan: ”Runon [’Betonimyllylärin’] keskeinen jakso, myllärin uni, on kaksitasoinen. Lyyrinen minä on samanaikaisesti unessa ja valveilla, transsissa ja hereillä, ehjä ja rikkinäinen. Kaarlo Sarkian ’Unen kaivo’ kuvaa hyvin samantapaisen tilanteen. Sarkian puhuja tosin ei pääse tuosta tilasta eroon: – ’Lumoukseen jäävän tunnun, / siit’ en pääse maisin voimin’ –, mutta ’Betonimyllyläri’ esittää myös havahtumisen, vieläpä kahteen kertaan ja humoristisesti.” (Launonen 1990, 221.)

runoon. Esimerkiksi kun Sarkialla puhuja on vajonnut ”unen syvään kaivoon”, betonimylläri uppoaa vastaavasti ”silmäkkeeseen pohjattomaan”. ”Unen kaivossa” vedenalaiset kasvit ovat ”niinkuin kellertävät käärmeet”, jotka kietoutuvat puhujan ympärille: ”rintani ne siinä vainuu, / työntyy lihaan, suoniin painuu”. Betonimylläri rämpii puolestaan ”suossa kyitten, sisiliskoin”, kunnes ”[s]uossa on jo rinta, kaula, / suuhun nousee kelmupaula”. Riimipari *kaula: paula* esiintyy toisessa sijamuodossa myös ”Unen kaivossa”:

köynnöstäjät punoo paulaa,
vääntää unen noitavanteet,
sitoo nilkat, vyöttää ranteet,
kietoo uumat, kiertää kaulaa,

(Sarkia 1936, 147.)

Edellä esitin, että ”Betonimyllärin” toinen uni viittaa ”Tomun” säkeisiin ”aistit, aivot / mietteineen”, että toisen unen edustama mielen tila on aistien ja tunteiden kasvualusta ja järjen toiminta-alue. Vastaavasti ensimmäinen uni vastaa ”Tomun” fraasia ”unen kaivot”. Samalla tavalla kuin ”Tomun” vaikeroijan pyrkimys on saattaa ristiriidassa olevat ”unen kaivot” ja ”aistit, aivot” harmoniseen yhteyteen, ”Betonimyllärin” puhuja pyrkii yhdistämään ensimmäisen ja toisen unen.

”Betonimyllärin” kahteen mielen tilaan, unen piiriin ja aistien ja aivojen piiriin, voidaan tähän mennessä käsiteltyjen runojen perusteella liittää seuraavat piirteet:

Unen piiri

Sarkian ”Unen kaivo” ja unen poetiikka
Taivas, manala
Luotteet

Aistien ja aivojen piiri

Myllysymboliikka
Helvetti
Aistit ja tunteet (”alkuaineet”)
Järki ja ajatukset
Itsereflektio
Taiteiden ja tieteiden synty

Mielen piireihin liittyvät piirteet täydentyvät ja saavat eri painotuksia muissa runoissa. Ne ovat esimerkiksi sukupuolituneesti määrittyneitä, unen piiri feminiinisesti, aistien ja

aivojen piiri maskuliinisesti, kuten edellisessä luvussa esitin. Keskeistä Viidan runouskäsitteksen kannalta on joka tapauksessa perusasetelma, jossa unen piiri edustaa visionaariselle runoilijalle tärkeää sisäistä transsendenssia, aistien ja aivojen piiri mielen tilaa, jossa runon materiaali, ”alkuaineet” sekä ajatukset, on.

Runoilijan rooleista Väinämöinen sekä betonimyllyläri ja työmies nousevat keskeisimpänä esiin ”Betonimyllyläriissä”, mutta myös muihin rooleihin viitataan. Viimeisen säkeistön sana ”messiasmies” kuului työmaan puheenparteen, mutta lisäksi se viittaa Kristukseen, tyypilliseen runoilijahahmoon, johon ”Rukous”-runon puhujakin samastui. Kristus on esikuvana myös ”Mylly”-runossa, jota käsittelem seuraavassa alaluvussa. Ennen runoanalyysia on kuitenkin syytä tarkastella myllysymbolin merkityksiä Viidalla yleensä.

Myllysymboli

Betonimylly on Viidan tunnusmerkillisin symboli. Runot, joissa myllysymboli mainitaan eksplisiittisesti, ovat Viidan esikoisteoksen ”Piirilaulu”, ”Betonimyllyläri” ja ”Mylly”. Lisäksi se esiintyy *Kukunorin* mottorunossa ja kerran itse runoelmassa. Ensimmäisen kerran mylly tavataan ”Piirilaulussa”, jossa myös symbolin keskeiset piirteet esitellään:

Pienarulla pyörii,
hätäniekka hyörii.
Vaihda jalkaa, orava,
laiskoja ei ruokita!

Päässä veivi kiertää,
saapas maata hiertää.
Opintie on ympyrää,
eteen joka jälki jää.

Avaruuden puhki
musta mylly huhki.
Mitä lieene jauhanut,
kun ei mitään varissut.

(BE, 40–41.)

Runosta käy ilmi kaksi myllyn piirrettä, jotka toistuvat ”Betonimyllyläriissä” ja ”Myllyssä” ja jotka ovat läsnä myös muissa myllyyn viittaavissa runoissa. Symboliin liittyy ensinnäkin ympyrä- tai kehäliike. Ensimmäisessä säkeistössä on konventionaalinen kuva

yhteiskunnasta, jossa ”hätäniekka” kiertää oravanpyörää. Oravaa käsketään ahkeruuden nimissä juoksemaan, mutta juokseminen kiertää kehää eikä ahkeruus tuota tulosta. Toisessa säkeistössä kuvataan – edelleen perinteistä kuvakieltä hyödyntäen – ympyrän muotoista opintietä. Pohjateksteinä ovat sananlaskut ”minkä taakseen jättää, sen edestään löytää” sekä ”kertaus on opintojen äiti”, jotka kumpikin tavalla tai toisella korostavat toiston roolia oppimisprosessissa. Mitään uutta oppimisesta ei Viidan runon mukaan synny.

Kolmannessa säkeistössä kehää kiertää ”musta mylly”, joka ”huhkii” avaruudessa yhtä ahkerasti kuin ”hätäniekka” oravanpyörässä. Myöskään mylly ei tuota mitään: ”Mitä lienee jauhanut, / kun ei mitään varissut.” Mylly on tässä yhteydessä tulkittu maapalloksi, ja tulkinta saa tukea toisesta piirteestä, joka runossa kytkeytyy myllysymboliin: samalla tavalla kuin ”Tomu”-runon vaikerioja kuvasi ristiriidan ongelmaa luomakunnan, ihmiskunnan ja oman mielensä näkökulmasta, ”Piirilaulussa” kehäliike toteutuu niin yhteiskunnan, mielen kuin maapallon tasolla.²³⁹

Kehäliikettä tapaa Viidalla myös sellaisenaan, ilman myllysymbolia. Liike kehittyy usein itsetarkoitukselliseksi ja itseensä kietoutuneeksi niin kuin se tekee ”Piirilaulussa”.²⁴⁰ Katajamäki käyttää tästä Viidan tuotannon ilmiöstä termiä ”autosentrinen kehä”; siinä on ”kysymys metonymisesta introversiosta, jossa toiminta suuntautuu itseensä päin, perustuu jollakin tavalla itseensä tai kohdistuu itsensä kanssa samanlaiseen.” *Kukunorissa*, johon Katajamäki keskittyy, autosentrisen kehän ilmentymiä ovat esimerkiksi kohdat, joissa maistellaan omaa suuta, haistetaan omaa nenää, pohditaan omaa päätä ja tehdään jotain ”tekemisen vuoksi”.²⁴¹ Samoin ympyräliike on Viidalla omalakista ja itseriittoista, millä on varjopuolensa: itseriittoisuudesta ei synny mitään uutta. ”Piirilaulussa” yhteiskunnan jäsen on ahkera ahkeruuden vuoksi, oppijalla on edessään aina samat asiat ja maapallo kierrättää samaa materiaalia.

Kehä ja kehäliike eivät Viidalla ole yksinomaan negatiivisesti värittyneitä.²⁴² Esimerkiksi ”Betonimyllärin” puhuja onnistuu ”sairaasta päästä” huolimatta tekemään aineesta elävää, vanhasta uutta. Unen piirissä vaarana on sinne jääminen, kuten on käydä Joukahaiselle ja niin kuin käy Sarkian ”Unen kaivon” puhujalle. *Kukunorin* nimihenkilökin

²³⁹ *Varpio* 1973, 88.

²⁴⁰ Ks. myös Kaasalainen 1966/1998, xxxix; Launonen 1990, 223; *Varpio* 1973, 88.

²⁴¹ Katajamäki erittelee erityisesti *Kukunorin* autosentrisen kehän ilmentymiä, mutta nostaa esille myös esimerkiksi ”Piirilaulun” (*Katajamäki* 2016a, 247–252).

²⁴² Ks. myös *Katajamäki* 2016a, 252.

on joutua manan nielemäksi, mutta hänen onnistuu palata sieltä takaisin ja jatkaa matkaa toiseen mielen piiriin (KU, 48–50). Myllyyn kytkeytyvässä aistien ja aivojen piirissä vaarana on kehäliikkeeseen jumiutuminen. Liike on tärkeä vaihe luomisprosessia, koska eri mielen piireistä saadut ainekset sekoittuvat siinä keskenään. Jos kehäliikkeestä ei pääse pois, se voi kuitenkin yltyä niin, että siihen joutuvista kasvaa ”akselihirviöitä” (BE, 107).

*Betonimylläri*ssä on epäsuorasti esillä eräs kehäliikkeen piirre, joka sitten tematisoituu *Käppyräisen* runossa ”Pilvi”:

Pilvi menee, pilvi tulee,
iso pilvi, yksi vain,
reiätön ja reunaton
tyhjämeren varjolautta,
jota yli maisemain
moni tuuli monen kautta
aina samaan vienyt on
ja yhä vie –
ellei lie
maannutkin se paikallaan
niinkuin pelipallon tie
ympärillä auringon –
taikka maan,
niinkuin hiidenkirnu, jossa
jauhinkiven
lailla loveen jäänyt hiven
pyörii pohjakalliossa,
kunnes itse hajoaa
tai kirmun puhki saa
ja pilven tältä tuolle puolen
jonnekunne hupsahtaa.

(KÄ, 28–29.)

Siteeratussa ensimmäisessä säkeistössä maapalloa ympäröivä pilvi vertautuu hiidenkirnuun, jossa ”hiven” pyörii ja jauhautuu. Hiven on jäänyt ”loveen” niin kuin kansanperinteen shamaanit ja jauhautuu siellä, ”kunnes itse hajoaa / tai kirmun puhki saa”. Kehäliikkeessä jauhautuminen voi päättyä siis hyvin tai huonosti. Kaasalaisen mukaan runo ilmaisee Viidan sisäisessä maailmassa tapahtunutta ”mullistusta” ja muutosta suhteessa *Betonimylläriin*: ”’Mylly’-runon hillitön jauhaminen ei johda mihinkään, vaan vastausta on etsittävä muualta; nyt runon minä murtautuu esiin pyörivän liikkeen kahleista, ja samalla hälvenee kireä olotila minuuden ja muun maailman välillä. [...] Murtumisen jälkeen

kiertämisliikkeen tilalle kehitty horisontaalitasossa kulkeva runon minästä ulospäin suuntautuva liike.”²⁴³ Toisin kuin Kaasalainen väittää, Viidan näkemyksessä ei tapahdu mitään erityisen mullistavaa, lähinnä painotukset ovat *Käppyräisessä* toiset kuin ne ovat esikoisteoksessa.

Kehäliikkeestä irrottautuminen on keskeinen myös *Betonimyllärissä*, vaikka sitä ei ole niin suoraan ilmaistu kuin ”Pilvi”-runossa. Totutusta kulusta poikkeavasta ”hivenestä” puhuu esimerkiksi ”Mylly”-runon Kuolema, joka selittää, miten planeetat ovat syntyneet:

– Kasku on synnystä planeettojenkin. –
Ei ollut yötä ja ei ollut lunta,
oli vain palava maailmakunta, –
oli vain tilaa ja ajattomuutta,
mahdottomuuksien mahdollisuutta.
Niin eräs itsekäs palava hiven
liitosta luopui ja muodosti kiven,
emonsa liepeillä pyörivän pallon,
kraatteriaukoin ja laavoin ja poimuin –
melkeinpä niinkuin ihmisen kallon.
Sisällään pisara elävää verta
kääpiö uhmasi kaikkeusmerta.

(BE, 101–102.)

Hiven on ”itsekäs” ja uhmakas. Se kapinoi ”kaikkeusmerta” vastaan luomalla siitä erillisen ”kiven”, joka vertautuu myös ”ihmisen kalloon”. Kivi-motiivi ja ajatus omaksi kaikkeudekseen irrottautumisesta kytkevät ”Myllyn” syntytarun muihin *Betonimyllärin* runoihin. Kokoelman ensinnäkin aloittaa ”Runo”, jossa ”meren painon” alla simpukkaan jääneestä ”kivestä” muodostuu ajan kuluessa helmi (BE, 5). ”Nerous”-runossa psyykkinen paine synnyttää puolestaan kyyneleitä, jotka rinnastuvat helmeen ja sen kautta kiveen paitsi muotonsa myös yleiskielen ilmaisun kyynelhelmi kautta. ”Tomu”-runossa ”laulu” syntyy kärsimyksestä, joka johtuu toiveesta yhdistää ideaalinen maailmanjärjestys ja ympäröivä todellisuus. Myllysymboliikka aktivoituu runossa ympyrän muotoisen visuaalisen ilmeen sekä elämän kiertokulun motiivin myötä. Maapallo, ihmisen mieli ja runo ovat analogisessa suhteessa keskenään. Kukin syntyy irrottautumalla omaksi kaikkeudekseen, mikä tapahtuu, kun kehäliikkeen ilmentämä paine kehitty liian suureksi. Myllysymboli kietoutuu näin olennaiseksi osaksi Viidan runouskäsitystä ja metalyyrisiä runoja.

²⁴³ Kaasalainen 1966/1998, xlii.

Järjen messias

”Betonimyllärin” ohella esikoiskokoelman keskeisiä runoilijuutta käsitteleviä runoja on ”Mylly”. Runon keskiössä on puhujan ja Kuoleman välinen dialogi, joka käydään Tampereen hautausmaalla.²⁴⁴ Runon alussa puhuja kävelee Hämeenkatua pitkin ja pettyy näkemäänsä. Kaupunki ja sen ihmiset ovat kulttuurisesti kuolleita:

Läpi soitimenumun
kosmeettisen sumun
karusellissa lanteen
ja lahkeen ja ranteen
nivelriemua vain näin verhotun luun.

(BE, 93.)

Puhuja ajautuu sisäiseen kriisiin ja etsii ratkaisua ensiksi uskonnosta: hän lähtee seuraamaan Kuoleman johtamaa väkijoukkoa Aleksanterin kirkkoon ja yhtyy sen hurmoshenkeen. Kirkon portailla puhuja päättää kuitenkin toimia toisin kuin väkijoukko ja jatkaa matkaa Kuoleman kanssa kahdestaan. He päätyvät hautausmaalle, jossa keskustelu puhujan sisäisten pyrintöjen merkityksestä alkaa. Dialogi lähtee liikkeelle rauhallisesti, mutta Kuolema ottaa koko ajan enemmän tilaa, kunnes lopulta ainoastaan hän on äänessä. Runo päättyy sinne, mistä alkoi, eli Hämeenkadulle. Puhuja katselee sillalta Tammerkosken kuohuja. Koskeen muodostuvista pyörteistä kasvaa hänen mielensä vertauskuva:

Koskessa ikkunat kiilui ja päilyi,
helvetin ikkunat, joukossa sorsia,
pikkusen pullaa ja joitakin korsia – –
Niin, niin,
kaikki me tarkasti katsottiin. –
Sorsat ei uppoa pyörteisiin.

(BE, 108.)

Pyörteisiin uppoamisen motiivi kytkee loppuratkaisun ”Hullu nauru” -runoon, jossa ”järjen messias” vajoaa ”sadan hornan kautta” meren pohjaan (BE, 65). Järki on ”Myllyn” puhujallakin ominaisuus, joka estää häntä uskomasta parempaan maailmaan. Lisäksi hän

²⁴⁴ ”Mylly” on Betonimyllärin pisin runo. Siinä on kaiken kaikkiaan 339 säettä, joista dialogi kattaa suurimman osan.

vertautuu Kristukseen: hänen ja Kuoleman välisen keskustelun pohjatekstinä on *Raamatun* tarina Kristuksen kiusauksesta.

Visionaarisen runoilijan problematiikka tulee esiin heti runon alussa. Puhuja asettaa ihmisten makaaberit riennot, ”nivelriemun”, vastakkain unessaan näkemänsä näyn kanssa:

Mitä olikaan maksanut takaisintulo!
Teräslukkien nälkä ja asfalttikulo,
jonosielujen luurankohormi –
tämä siis oli unteni luvattu maa,
johon viittasi valtiassormi!

(BE, 93.)

Säkeissä viitataan *Vanhaan Testamenttiin*, jossa kerrotaan, kuinka Mooses johti Israelin kansan luvattuun maahan. 5. Mooseksen kirjassa luvattua maata kuvaillaan paratiisinomaisena paikkana: ”Herra, teidän Jumalanne, vie teidät siihen hyvään maahan, jossa on puroja ja lähteitä ja jossa vedet kumpuavat maan uumenista laaksoissa ja vuorilla, vehnän, ohran, viiniköynnöksen, viikunapuun ja granaattiomenapuun maahan, oliiviöljyn ja hunajan maahan.”²⁴⁵ ”Myllyn” puhuja on unessaan nähnyt tuollaisen paikan, mutta todellisuus on jotain aivan toista. Hän joutuu visioiden ja todellisuuden ristiriitaiseen välimaastoon, ja hänen tehtävänään on päättää, uskoako unelmaa paremmasta maailmasta vai antautuako ”asfalttikulolle”.

Puhetilanteessa erityistä on monikon ensimmäisen persoonan käyttö. Me-pronominin viittauksen kohde ei nimittäin pysy samana läpi runon. Runon alussa pronomini viittaa puhujan lisäksi Aleksanterin kirkkoa kohti kävelevään väkijoukkoon, johon kuuluu ”pari mummoa pientä ja laahustavaa, / pari partaalla-vaeltajaa” (BE, 93). Joukko – puhuja mukaan lukien – on hengellisen hurmion vallassa:

Kadun poikki ja puiston ja vieritse altaan
hiivimme vaipuen hurmion valtaan.
Tuhansin kelloin
pauhaten, velloin
humisi maa, meri, atmosfääri:
»Pieni on ihminen, airosta lastu,
usko on mahtava, armo on suuri.
Höyhen on Herralle helvetinmuuri.
Pelkosi vaippa jo riisu ja kääri,

²⁴⁵ 5. Moos. 8: 7–8.

kuohujen keskellä tyyneästi astu,
et sinä uppoa, et sinä kastu.
Missä on siintävä sininen ääri,
aurinkoaamu ja kuutamoilta,
iäti vihreä Jumalan lehto,
sävelen synty ja elämän kehto. –
Auki on taivas, auki on taivas,
poissa on kuolema, poissa on vaivas,
Kristus ne raivas, –
usko on armosi ainoa ehto.»

(BE, 94.)

Hurmoksellisessa saarnassa viitataan paratiisiin, ”iäti vihreään” paikkaan, jossa myös laulut saavat syntynsä. Paratiisiin pääsyssä uskon ja armon voima korostuu. Ihminen on pieni ja mitätön, mutta armon kautta hän pääsee osaksi taivaan riemua. Saarnassa kehoitetaan heittämään pois pelko ja vakuutetaan, ettei ihminen uppoa myrskynkään keskellä. Lopussa paljastuu kuitenkin paradoksi: armon saa vain se, joka uskoo. Usko on voimakas, mutta siitä ei ole hyötyä sille, joka ei usko. Puhujan ongelma runossa onkin juuri uskon puute.

Puhuja jättää väkijoukon ja lyöttäytyy Kuoleman seuraan. – On toki muistettava, että Kuolema johti myös uskovaisten joukkoa, joka koostui vanhoista ihmisistä ja ”partaalla-vaeltajista” eli kuoleman läheisyydessä elävistä; lähestyvä kuolema on syy sille, että he kääntyvät kirkon puoleen. – Seuraavaksi hän viittaa *me*-pronomiinilla itseensä ja Kuolemaan:

Hämeenkatua itään ja länteen,
kyynärä pantuna pahkaksi kylkeen,
tarmolla hylkeen
poljimme turraksi järjen ja jänteen.
Vihdoin penkillä armeliaalla
istuimme Vanhalla hautausmaalla,
kehässä kirkon ja synnytystalon,
koulujen rivin ja maantievalon,
allamme ruumiita muutama sata
ja päällämme Linnunrata.

(BE, 96.)

Siteerattu teksti jakautuu kahteen osaan niin, että neljä ensimmäistä säettä kuvaavat puhujan ja Kuoleman matkaa hautausmaalle, kuusi viimeistä heidän sijaintiaan perillä. Kumpikin osa johdattaa kehäsymboliikkaan. Ensimmäisessä säkeessä puhuja ja Kuolema kulkevat

katua ”itään ja länteen”, mikä on ristiriitainen väite, ellei heidän ajatella kulkevan edestakaisin – tai ympyrää. Selvemmin kehään viittaa neljännen säkeen sana ”jänne”, joka tarkoittaa sekä jalan jännettä että ympyrän jännettä. Toisessa osassa ”kehä” mainitaan eksplisiittisesti. Puhuja ja Kuolema istuvat ”kehässä”, jonka muodostavat ihmiselämän keskeiset rakennukset ja paikat: ”kirkko”, ”synnytystalo”, joukko ”kouluja” ja ”maantievalo”.²⁴⁶ Heidän keskustelunsa käydään tuon kehän sisäpuolella.

Keskustelu alkaa, kun puhuja kysyy Kuolemalta, onko ihmisen mahdollista saavuttaa tuonpuoleista tietoa ja jos ei, niin miksi hän kokee tarvetta tavoitella sitä:

»Toveri Kuolema, luomisen janoa
tunsitko koskaan ja taidatko sanoa,
mikä on vietin ja ajatuspaineen
tarkoitus ikeessä ajan ja aineen?
Onko vai ei sitä aukene-sanaa,
jonka voi singota mies päin Mana?»

(BE, 97.)

Kysymys vahvistaa visionaarisen runoilijan problematiikkaa, jonka runon alussa esiintyvä *Raamattu*-alluusio aktivoi. Luominen ja tuonpuoleisen maailman, ”Manan”, raottaminen ensinnäkin liittyvät toisiinsa. Puhuja ei ymmärrä, miksi hänellä on tarve pohtia tuonpuoleisen kysymyksiä, kun ne ”ikeessä ajan ja aineen” eivät kuitenkaan ole hänen tavoitettavissaan. Kysymys on hyvin samanlainen kuin ”Tomu”-runon vaikeroijan Luojalle esittämä kysymys, johon olen useaan kertaan viitannut tässä työssä: ”miksi mulle / annoitkaan // unen kaivot / kurjuuteen, / aistit, aivot / mietteineen?” (BE, 57) ”Tomussakin” kysymys kietoutuu poeettiseen luomiseen.

”Mylly”-runon puhuja on keskustelun alussa hyvin ehdoton. Hänellä ei sanojensa mukaan ole muuta mahdollisuutta kuin ”haihtua pois tahi raivata reitti”. Kuolema tyrmää kummankin vaihtoehdon:

– Sitkeä on tämä Olevan seitti;
ei tässä haihduta, ei luoda uutta.

(BE, 97.)

²⁴⁶ Ks. myös *Varpio* 1973, 109.

Ajatus siitä, että aineen ikeestä ei pääse eikä siitä ”luoda uutta”, esiintyy myös muissa mylly-runoissa. ”Piirilaulussa” maapallo ”huhkii” avaruudessa ”varistamatta” mitään ulos. Kuollessaan ihminen ei saa vapahdusta aineesta vaan joutuu takaisin ”kauhaan” eli elämän kiertokulkuun kuten ”Betonimyllärin” puhuja. Visionaarisen runoilijan pyrkimyksenä on perinteisesti ollut raottaa aineellisen todellisuuden ja tuonpuoleisen välistä rajaa ja välittää ”jotakin ennen kuulematonta” (KÄ, 38). Viidalla tämän- ja tuonpuoleinen on lisäksi saatettava yhteen. ”Mylly”-runon puhuja on tilanteessa, jossa hän ei tiedä, onko se mahdollista.

Kuolema tekee kaikkensa saadakseen puhujan luopumaan ylevistä päämääristään. Hän saa koko ajan enemmän tilaa keskustelussa, ja lopulta dialogi muuttuu Kuoleman monologiksi: *meistä* tulee vähitellen yksi. Käänte tapahtuu, kun puhuja tunnistaa keskustelukumppaninsa Saatanaksi:

»Taidatkin olla se Saatan juuri!»

– Kohteliaammin; ei juuri, vaan Suuri!

»Nyt tässä alkaakin eri piruetti;
luustas et luopune hevillä sinä!»

(BE, 102–103.)

Kuolema esittää, että hän ja puhuja ovat sama henkilö: ”Yhtä me olemme, sinä ja minä”. Jos puhuja vastustaa Kuolemaa, hän vastustaa itseään, jolloin hänen ”järkensä pettää” (BE, 103). Hulluus on usein uhkana Viidan runoissa, joissa esiintyy mylly- ja kehäsymboli. ”Betonimyllärin” puhujan toisessa unessa ollaan paikassa, ”jossa hulluus sikiää” (BE, 85). ”Pilvi”-runossa kehältä sinkoamisen vaihtoehto on hiidenkirnun paineen alle hajoaminen, jonka voi tulkita viittaavan mielen hajoamiseen. ”Myllyn” puhuja ei antaudu hulluudelle vaan Kuolemalle: ”Öljyni loppuu ja ei kuulu Ylkää” (BE, 104). Puhuja samastuu *Raamatun* tyhmiin neitsyihin, joiden lampuista loppuu öljy ennen sulhasen saapumista ja jotka eivät siksi pääse häihin eli taivasten valtakuntaan.²⁴⁷ Tämän jälkeen alkaa Kuoleman monologi.

Viimeisessä säkeistössä esiintyy jälleen monikon ensimmäinen persoona. Mihin pronomini viittaa, ei ole yhtä selvä kuin se oli edellisillä kerroilla:

²⁴⁷ Matt. 25: 1–13.

Astuimme hitaasti tarkassa tahdissa.
 Lasiset auringot hiilui ja häilyi
 pääväylävahdissa.
 Kellojen, rumpujen, jalkojen mahdissa,
 leivän ja lemmen ja kunnian jahdissa
 Tampere säilyi.
 Koskessa ikkunat kiilui ja päilyi,
 helvetin ikkunat, joukossa sorsia,
 pikkusen pullaa ja joitakin korsia – –
 Niin, niin,
 kaikki me tarkasti katsottiin. –
 Sorsat ei uppoa pyörteisiin.

(BE, 108.)

Ensimmäisen säkeen monikkomuoto ("Astuimme") voi viitata puhujaan ja muihin jalankulkijoihin, mutta ilmaisu "tarkassa tahdissa" antaa pikemminkin ymmärtää, että puhujasta ja Kuolemasta on tullut yhtä. Muuten säkeistössä korostuu pirstaleisuus. Mielen monikollisuuteen viitataan useassa *Betonimyllärin* runossa, kuten toin esiin "Tomun" analyysin yhteydessä. Niin ikään "Myllyn" viimeisen säkeistön koskesta valoineen ja pyörteineen muodostuu puhujan pirstaleisen mielen kuva. Helvetin ja pyörteen motiivit yhdistävät "Myllyn" erityisesti "Hullu nauru" -runoon, jossa "järjen messias" vajoaa "sadan hornan kautta" meren pohjaan (BE, 65). "Myllyssä" puhutaan "sadan hornan" sijaan "helvetin ikkunoista". Runo päättyy arvoituksellisesti: "Sorsat ei uppoa pyörteisiin." Edellisessä luvussa esitin, että sorsa edustaa runossa puhujan, järjensä kanssa kamppailevan runoilijan, vastakohtaa ja samalla unen piiriä. Tulkintaa tukee se, että sorsaan liittyvä uppoamattomuuden merkitys esiintyy myös edellä siteeratussa hurmiolisessa saarnassa, jossa puhutaan "sinisestä äärestä" ja "iäti vihreästä Jumalan lehdestä". Ilmaisut viittaavat unen piiriin. Kuolema liittyy taas järjen toimintaan eli aistien ja aivojen piiriin. Runon lopussa piirit eivät yhdisty. Puhuja uppoaa pyörteisiin samalla kun sorsat jäävät kellumaan veden pinnalle. Ennen kaikkea puhuja ja Kuolema ovat viimeisessä säkeistössä yhtä; myllyn edustama aistien ja aivojen piiri on saanut yliotteen puhujasta.

"Mylly" on hyvin tarkkaan sommiteltu. Niin kuin "Betonimylläri" sen kompositio voidaan pelkistää viiteen vaiheeseen. Runojen kompositiot myös rinnastuvat toisiinsa:

”Mylly”

- 1) Tampereen kuvaus
- 2) Uskonnollinen hurmio
- 3) Keskustelu Kuoleman kanssa
- 4) Keskustelun toinen vaihe
- 5) Tampereen kuvaus²⁴⁸

”Betonimylläri”

- 1) Ensimmäinen valvetila (työmaan ja betonimyllärin kuvaus)
- 2) Ensimmäinen uni (unen piiri)
- 3) Toisen unen ensimmäinen vaihe (myllysymboli)
- 4) Toisen unen toinen vaihe (kehäliike)
- 5) Toinen valvetila (muutos suhteessa lähtötilanteeseen)

Kun ”Betonimyllärin” ensimmäisessä valvetilassa korostuu ympäristön elottomuus, ”Myllyn” Tampereen kuvauksen yhteydessä esiintyvät ilmaukset ”[t]eräslukkien nälkä”, ”asfalttikulo”, ”luurankohormi” ja ”nivelriemu” (BE, 93). ”Betonimyllärin” ensimmäinen uni vastaa puolestaan ”Myllyn” uskonnollisen hurmion vallassa lausuttua saarnaa. Kuten todettu, saarnassa puhutaan ”sinisestä äärestä” ja ”iäti vihreästä Jumalan lehdestä”, jotka viittaavat unen piirin edustamaan visioiden tyyssijaan, transsendsssiin ja ideaaliin maailmanjärjestykseen. Kummankin runon kolmas vaihe liittyy taas myllysymboliin. ”Betonimylläriässä” symboli on implisiittisesti läsnä kehään viittaavissa fraaseissa ”taikapiiiri” ja ”luinen pallo”. ”Myllyssä” puhujan ja Kuoleman keskustelu käydään vastaavasti kehän sisällä ja keskustelu vertautuu kävelyyn, jossa poljetaan ”turraksi järki ja jänne” (BE, 96). Myllysymbolin merkityksistä korostuu näin ajattelu ja järjen toiminta. Keskustelun toiseen vaiheeseen siirrytään samalla tavalla kohosteisesti kuin

²⁴⁸ Mitta tukee ”Myllyn” kokonaiskompositiota. Ensimmäinen Tampereen kuvaus (1) on kirjoitettu nousevaan jambis-anapestiseen mittaan. Mitta muuttuu kuitenkin laskevaksi, kun puhuja liittyy kirkkoa kohti kävelevään ihmisjoukkoon. Hurmiossa lausuttu saarna (2) on yhtä säettä lukuun ottamatta nelinousuista, säännönmukaista daktyyliä. Saarnan jälkeen rytmi muuttuu epäsäännölliseksi; säkeiden pituudet alkavat vaihdella ja säkeet voivat jakautua useammalle riville. Epäsäännöllisyys ilmentää asemanvaihdosta, siirtymää yhdestä vaiheesta toiseen. Keskustelun alkaessa (3) mitta muuttuu taas säännönmukaisemmaksi ja rytmi tasaantuu. Ennen keskustelun toista vaihetta säännönmukaisten säkeiden joukkoon alkaa taas ilmaantua lyhyitä säkeitä. Ne ovat pääosin puhujan huudahduksia: ”Päätä jo vaino!” tai ”Lopeta, lopeta!” (BE, 103). Rytmissen katkoksen jälkeen mitta palaa daktyyliin, jota keskustelun toinen vaihe (4) noudattaa melko säännönmukaisesti. Viimeisessä vaiheessa (5) rytmiä katkovat jälleen lyhyet säkeet, joissa nousuasemia on vähemmän kuin neljä.

”Betonimyllärin” toisen unen toiseen vaiheeseen: kun betonimylläri huudahtaa ”Mutta nytpä alkaa näytös! / Kaleidoskooppi ihmispään / jo rupeaakin pyörimään” (BE, 85–86), ”Myllyn” puhuja toteaa ”Nyt tässä alkaakin eri piruetti” (BE, 103). Kummassakin puheenvuorossa pannaan merkille pyörivä liike.

Runojen välillä on erojakin. ”Myllyssä” ensinnäkin korostuvat vaiheet 3 ja 4, jotka kytkeytyvät myllysymboliin – onhan runon otsikkokin ”Mylly”. Toiseksi, ”Betonimyllärin” unisymboliikka on ”Myllyssä” esillä vain viitteellisesti. ”Myllyn” alussa puhuja vertaa ”unten luvattua maata” kuolleeseen kaupunkikuvaan, mutta muuten unen osuutta tapahtumissa ei tuoda esiin. Kolmanneksi, runojen loppuratkaisut eli vaiheet 5 poikkeavat toisistaan. ”Betonimyllärin” loppu on selvästi myönteinen: unijaksojen jälkeen aine on saanut jumalallisen luonteen. ”Myllyn” loppuratkaisu on sävyltään synkempi. Tammerkoskessa hohtavat ”helvetin ikkunat” ja veden pinnalla kelluu ”joitakin sorsia”. Kahden mielen piirin yhdistymistä ei tapahdu, vaan toinen, Kuoleman edustama piiri on jäänyt hallitsevaksi. Jos ”Betonimyllärin” teema on pyrkimys nähdä maailma uudessa valossa, luoda se uudestaan, ”Mylly”-runossa teema on tuon pyrkimyksen epäonnistuminen. Runoilijan vastavoimaksi nousee moderni maailmankuva, mitä käsittelen seuraavaksi tarkemmin.

Runoilijan kiusaus

Puhujan rooleista on tähän mennessä ollut esillä Mooses: niin kuin tuo Vanhan Testamentin profeetta saa Jumalalta näyn luvatussa maasta, puhuja näkee sen unessaan. Sanojensa mukaan puhujan pitäisi olla jo perillä luvatussa maassa, mutta todellisuus ei vastaa näkyä: ”tämä siis oli unteni luvattu maa, / johon viittasi valtiassormi!” (BE, 93.) Puhujan kytkee Moosekseen myös epätoivo, joka valtaa hänet, kun hän katselee Tampereen rientoja, ”nívelriemua verhotun luun” (BE, 93). Mooses rikkoo Jumalaa vastaan eikä itse koskaan pääse luvattuun maahan.²⁴⁹ Myöskään ”Myllyn” puhuja ei onnistu pääsemään perille. Näky jää ainoastaan näyksi, siitä ei tule totta.

Israelin kansa vaeltaa 40 vuotta erämaassa ennen kuin pääsee perille luvattuun maahan. Uuden Testamentin tarinan mukaan Jeesus puolestaan viettää 40 päivää ja yötä erämaassa Saatanan kiusattavana. Niin kuin Israelin kansan usko joutuu matkalla monta kertaa

²⁴⁹ 4. Moos. 20: 1–12.

koetukselle, Saatana koettelee Jeesuksen uskoa. Ennemmin kuin Mooseksen ja Israelin kansan vaellus, ”Myllyn” puhujan ja Kuoleman välisen kamppailun pohjatekstiksi hahmottuu tarina Kristuksen kiusauksesta. Suomalaisessa runoudessa tarina on toiminut vertauskuvana runoilijan kutsumuksesta käytävälle kilvoitukselle, ja ennen kuin käsittelen tarkemmin puhujan ja Kuoleman keskustelua, tarkastelen kahta muuta kertomuksen variaatiota: Otto Mannisen runoa ”Kiusaukset” runokokoelmasta *Säkeitä II* (1910) ja Sarkian runoa ”Vaeltaja”, joka esiintyy sekä kokoelmassa *Velka elämälle* (1931) että uudistettuna versiona *Runot*-teoksessa (1944). Manninen on Sarkian ohella runoilija, johon Viita toistuvasti viittaa ja jolla on ollut merkittävä vaikutus hänen runouteensa. Mannisen, Sarkian ja Viidan variaatioissa Kristuksen kiusaus -tarinasta runoilijahahmojen ylevät päämäärät kohtaavat ulkoiset realiteetit ja heidän tehtävänään on ratkaista uskoako ihanteisiin vai luopuako niistä. Runojen loppuratkaisut osoittautuvat merkitykselliseksi erilaisia poetiikkoja erottavaksi tekijäksi.

Matteuksen evankeliumin mukaan henki johdatti Jeesuksen autiomaahan, jossa tämä vietti neljäkymmentä päivää ja yötä paastoten. Kun Jeesuksen tuli nälkä, hänen luoksensa saapui Saatana, joka koetti saada hänet luopumaan uskostaan. Ensiksi Saatana vetosi Jeesuksen fyysisiin tarpeisiin ja käski tämän muuttaa kivet leiviksi. Jeesus vastasi Saatanalle: ”On kirjoitettu: ’Ei ihminen elä ainoastaan leivästä, vaan jokaisesta sanasta, joka lähtee Jumalan suusta.’” Toiseksi, Saatana kehotti Jeesusta koettelemaan Jumalaa ja heittäytymään alas vuorelta, mutta Jeesus vastasi: ”On myös kirjoitettu: ’Älä kiusaa Herraa, Jumalaasi.’” Viimeiseksi Saatana lupasi Jeesukselle maallista valtaa: ”Vielä Paholainen vei Jeesuksen hyvin korkealle vuorelle, näytti hänelle maailman kaikki valtakunnat ja niiden loiston ja sanoi: ’Kaiken tämän minä annan sinulle, jos polvistut eteeni ja kumarrat minua.’” Jeesus torjui viimeisenkin kiusauksen: ”Mene pois, Saatana! On kirjoitettu: ’Herraa, Jumalaasi, sinun tulee kunnioittaa ja ainoastaan häntä palvella.’” Sen jälkeen kiusaaja poistui paikalta ja enkelit tulivat palvelemaan Jeesusta.²⁵⁰

Otto Mannisen ”Kiusaukset” on muunnelma *Raamatun* tarinasta. Runon alussa kiusaaja saapuu paikalle. Hänen ensimmäiset sanansa mukailevat Saatanan sanoja Matteuksen evankeliumissa:

²⁵⁰ Matt. 4: 1–11; ks. myös Luuk. 4: 1–13.

Tykö hiipii kiusaaja tumma tuo:
Sa katsees vuorelta kauas luo.

Sen kantoa kauemmas kaikki saat
sa vallita kaupungit, kansat, maat,

jos maahan lankeat, painat pääs,
käyt palvelemaan mua, käskijääs.

(Manninen 1992, 105.)

Kiusaajan hyökkäyksen kohteeksi paljastuvat vastapuolen jalot päämäärät: ihmisyyden ja Jumalan etsiminen. Hän vetoaa Jumalan vaitioloon, elämän katoavaisuuteen ja ihmisen pahuuteen. Kiusaajan puheenvuoron jälkeen ”Maan lapsi, Ihminen” esittää vastauksensa. Hän toteaa, että juuri siksi, että maailmassa on puutteita, hänen työnsä on tärkeä: ”Ylös tähtiin maasta ja tähtien taa, / siks että on ahdas ja matala maa.” Runo jatkuu niin, että kiusaaja koettaa saada Ihmisen luopumaan päämäärästään, Ihminen taas vuorollaan torjuu hyökkäykset.

Ihmiseksi nimetyn henkilön taiteilijaluonne ilmenee heti hänen ensimmäisessä puheenvuorossaan: ”Ota kaikki, mit’ on, ja sen syntyä suo, / mikä sielussa huokaa: luo minut, luo! // Sitä palvele, jott’ yhä suuremp’ ois / Jumal-aate, jost’ Ihminen elää vois.”²⁵¹ Kuten ”Mylly”-runon puhujalla, Ihmisellä on sisäinen tarve luoda ja luomisvietti palvelee hänen suuria päämääriään. Toisin kuin ”Myllyn” puhuja, hän kuitenkin pysyy lujana kiusaajan edessä. Kiusaaja tuo esiin Ihmisen valitseman tien poikkeuksellisen raskauden ja kärsimyksen, jonka hän väistämättä aiheuttaa läheisilleen. Hän väittää, että Ihminen ei ole soveltuva opettajaksi eikä tämä ei tule saamaan työstään arvostusta. Ihminen ei osoita horjumisen merkkejä. Viimeisessä vastauksessaan hän esittää tulevaisuuskuvan, joka ei ole riippuvainen pelkästään hänen omista saavutuksistaan:

Yli etsijän käy pian unho ja yö,
mut tiedän: on jatkuva, täyttyvä työ.

Ja on turha se ollut ja tuomion saa,
jos yö sama auringon sammuttaa.

²⁵¹ Manninen 1992, 105–106.

Mun on viettini viljellä Maa.

(Manninen 1992, 107–108.)

Ihminen uskoo, että vaikka hän joku päivä kuolee, hänen työnsä tulee saamaan jatkajan. Hän myöntää, että koko maailma saattaa kerran lakata olemasta, mutta hän ei vaivu epätoivoon. Hän selviytyy kiusauksesta selvänä voittajana: hän ei luovu tehtävästään ”viljellä Maata”.

Sarkian ”Vaeltaja”-runossa raamatullinen pohjateksti ei ole eksplisiittisesti läsnä, mutta perusasetelma on sama kuin Kristuksen kiusaus -tarinassa ja Mannisen runossa.²⁵² Runon keskiössä on tien päällä oleva kulkija, jota ajaa eteenpäin kaukana ”välkkyvä määränpää”. Matkan kohteena oleva paikka saa myös nimitykset ”unen maa” ja ”unen marmorikartano” – kulkija on siis yksi Sarkian lukuisista unen ja ideaalin riivaamista hahmoista. Kun kulkija käy hetkeksi lepäämään, hänen luoksensa tulee olento, joka Mannisen kiusaajan tavoin alkaa pilkata hänen päämääräänsä ja koettaa saada hänet luopumaan siitä. Sarkian kulkija ei ole niin järkkymätön kuin Mannisen Ihminen.

Sarkian kiusaajahahmon keskeinen väite on se, että kulkijan päämäärä on liian kaukana ja että vähäpätöisempienkin tavoitteiden on tapana jäädä saavuttamatta. Unen valtakunta pakenee koko ajan kauemmas jättäen jäljelle haavat, joiden parantuminen oli toiminut kulkijan matkalle lähdön alkusysäyksenä: ”Milloinkaan unen maata et nää: / eellä se tuulena aavain / pakenee. Jää kipu haavain.”²⁵³ Kulkija ei ole valmis luopumaan unelmastaan, jonka toteutuminen merkitsee hänelle levottomuuden ja epävarmuuden loppua:

– Selviää elon salaisuus,
loppuu sieluni levottomuus.
Käyn ilon pilvilaivaan,
purjehdin merellä taivaan...

(Sarkia 1944, 16.)

Kiusaaja ei saa vaeltajaa luopumaan haaveistaan, mutta hänen onnistuu kuitenkin muuttaa tämän matkan suuntaa. Kulkija joutuu nimittäin runon lopussa valinnan eteen. Hän kuulee

²⁵² Runosta on olemassa kaksi julkaistua versiota, joista toinen on kokoelmassa *Velka elämälle* (1931), toinen kokoomateoksessa *Runot* (1944). Käytän tässä jälkimmäistä versiota.

²⁵³ Sarkia 1944, 15.

linnun äänen, eikä tiedä, onko se oikea vai unen lintu: ”Kiuruko vai unen lintu soi?” Hän päätyy jälkimmäiseen vaihtoehtoon, ja valinnalla on kohtalonomaiset seuraukset:

Aamu jo alkoi sarastaa.
Kutsui taival vaeltajaa.
Silmissään unen tähti
toiviotielleen hän lähti.

(Sarkia 1944, 17.)

Kulkija hylkää ulkomailman ja jatkaa matkaansa uniin. Hän ei luovu ideaalin tavoittelusta, mutta ei myöskään usko, että se olisi todella saavutettavissa. Kuten on monesti tullut esiin, Viidan runoilijahahmot eivät suostu jäämään unen piiriin. ”Myllyn” puhuja päätyy siis hänkin omaan ratkaisuunsa.

”Myllyssä” kamppailu, jonka runoilija käy kutsumuksensa puolesta, on Viidan muista runoista tuttu ja edelläkin todettu: miten tehdä unelma todeksi ilman, että sortuu epärealistiseen haaveiluun, ja miten ylipäättään säilyttää usko parempaan maailmaan? Aluksi puhuja vastaa Kuoleman puheenvuoroihin. Hän pitää Kuolemaa ”toverinaan”, ja pyrkii luomaan rakentavaa keskustelua. Tilanteen todellinen luonne kuitenkin paljastuu hänelle pian. Kuolema on osa häntä itseään, ja tämän kanssa käyty kamppailu heijastaa hänen sisäistä ristiriitaansa. Kuolema saa hänessä koko ajan enemmän tilaa, ja lopulta ainoastaan Kuoleman edustama osa häntä on äänessä.

Keskustelun toisessa vaiheessa – sikäli kun keskustelusta voidaan enää puhua – Kuolema esittää keskeisimmät perusteensa sille, miksi puhujan jalot päämäärät ovat mielettömät. Vaihe jakautuu neljään Kuoleman puheenvuoroon, jotka on erotettu toisistaan tyhjällä rivillä ja ajatusviivalla. Niissä huomionarvoisia ovat toistuvat alluusiot modernin filosofian ja tieteen ajatuksiin ja keksintöihin:

– Himo on, ihminen, elämispuhtinas;
taivastakin pidät morsiusluhtinas!
Rakkautesi on aistimuskunnon,
itse oot vatsa ja muu kaikki muonaa.
Turha on pyrkiä suurien seuraan
pyövelin lailla ja mylvivän teuraan.
Piirtäen hangelle veristä vanaa
koskaan ei löydetä aukene-sanaa,
joka vois leikata ihmisen manaa.
Myrkkyä valoi se elämän nisään,

ken vihat sinkosi emoon ja isään. –
Katsele, veljeni, sielusi sisään!
Siellä on kaikki se kulta ja saasta,
jota oot väijynyt ilmasta, maasta.
Siellä on korkeus, siellä on syvyys,
kauhujen kuilu ja enkelin hyvyys.
Siellä on luomisen vuoksi ja luode:
kuus elon päivää ja sabattivuode.
(BE, 105.)

”Himo” elämän ajavana voimana viittaa Freudin psykoanalyysiin, jonka keskiössä on kaiken toiminnan taustalla vaikuttavat primitiiviset vietit. Kuoleman mukaan puhujan taivaskaipuukin on himon aikaansaamaa. Rakkaus on vain ”aistimuskunnon”, tulosta ruoansulatukseen rinnastuvasta biologisesta tapahtumasta. Kuten Varpio toteaa, ajatus ihmisen ”sielunelämän” biologisesta pohjasta esiintyy psykologi ja filosofi Eino Kailalla, jonka vaikutus ”Myllyyn” ja Viitaan yleensä on merkittävä.²⁵⁴ Varpion mukaan runo vaikuttaa paikoin suorastaan ”Kailan Persoonallisuuden lyyriseltä kuvitukselta”. Puhujan ja Kuoleman kamppailu koskee viime kädessä vanhaa ja uutta maailmankuvaa, ja kuten yllä siteeratussa Kuoleman puheenvuorossa ilmenee, ongelma kietoutuu luomiseen.²⁵⁵ Kuolema esittää, että se, mitä puhuja on etsinyt ”ilmasta, maasta”, löytyy hänen sisältään. Sisältä löytyvät myös ”luomisen vuoksi ja luode: / kuus elon päivää ja sabattivuode.” Nousuveteen vertautuva luomisen ja levon vuorottelu rinnastuu laulujen syntymän ja kuoleman vuorotteluun ”Tomu”-runossa. Kuoleman puheenvuorossa esiintyvät keskeiset Viidan poetiikan ajatukset, jotka kytketään moderniin maailmankuvaan.

Kuoleman puheenvuorot sisältävät myös viittauksia Marxiin (”Usko on humala!”, BE, 104) ja Einsteinin suhteellisuusteoriaan: ”Isossa myllyssä suora on soikea, / sanotaan, – lieneekö tosi vai pila” (BE, 106). Suhteellisuusteoriasta kumpuaa myös Kuoleman ihmisten yhteydessä käyttämä ilmaisu ”joustava totuus”. Ihminen ei voi nähdä ”kokonaisuutta” (BE, 105). Hän on sidottu omaan rajalliseen näkökulmaansa ja näin tuomittu suhteellisuuteen. Kuoleman edustama moderni tieteellinen maailmankuva sotii perinteisiä visionaarisen runoilijan arvoja ja pyrintöjä vastaan. Puhuja menettääkin uskonsa, mutta Kuolema antaa toisaalta ymmärtää, että puhuja tulee käymään saman kamppailun uudestaan: ”Jätetään

²⁵⁴ Kailan vaikutuksesta Viitaan ja erityisesti Kukunoriin ks. *Katajamäki 2016c*.

²⁵⁵ Ks. Varpio 1973, 113–114.

kalmisto *tälläkin erää*” (BE, 107; kurs. EL). Kamppailu ei ratkea vaan ainoastaan raukeaa toistaiseksi. Puhuja ja Kuolema polkevat ”turraaksi järjen ja jätteen” kuten keskustelun alussa enteiltiin (BE, 96).

Mannisen ”Kiusaukset”-runossa Ihminen pysyy kiusaajan koettelemuksista huolimatta uskollisena runoilijan tehtävälleen ”viljellä Maa”. Sarkian kulkija puolestaan hylkää mahdollisuuden, että ”unen maa” olisi todellisuudessa saavutettavissa. Hän lähtee seuraamaan ”unen kiurua” kohti sisäistä unimaailmaansa. ”Myllyn” puhuja ei päädy mihinkään lopulliseen ratkaisuun. Hän taipuu Kuolemalle ”tällä erää”, mutta uusi kamppailu on taas edessä. Puhuja on visioiden ja todellisuuden ristiriitaisessa välimaastossa niin kuin Viidan runoilijoille on tyypillistä. Hän ei voi täysin uskoa vanhoihin ajatusmalleihin, mutta ei antautua uusillekaan. Hän on moderni visionaarinen runoilija.

Tässä luvussa olen tutkinut *Betonimyllärin* runoilijahahmoja ja osoittanut, että niitä kaikkia yhdistää visionaarisuus eli pyrkimys irrottautua arkisesta kokemusmaailmasta ja raottaa tämän- ja tuonpuoleisen välistä rajaa. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelin, miten visionaarisuus ilmenee lyyrisissä runoissa ”Rukous” ja ”Maailmankaikkeus”. Totesin, että visionaarinen asennoituminen kietoutuu Viidalla lyyriseen runomuotoon ja että lyyrisistä keinoista erityisesti apostrofisuus näyttelee keskeistä roolia. Apostrofinen puhuttelu ei ole vain konventio, vaan se ilmaisee puhujien todellisia toiveita ja pyrkimyksiä. ”Maailmankaikkeus”-runossa puhuja saakin vastauksen, kun taas ”Rukous”-runon puhuja ei saa pyytämäänsä, tai ainakaan sitä ei runossa kerrota. Luomisen tematiikka tuli kummassakin runossa hienovaraisesti esiin. Pienien metalyyristen vihjeiden lisäksi runoissa oli kytköksiä muihin *Betonimyllärin* runoihin, joissa metalyyriset teemat ovat ilmeisempiä. Tässä vaiheessa tutkimusta on jo tullut esiin, miten paljon Viidan runot viittaavat ja nojaavat toisiinsa.

Toisessa alaluvussa käsittelin kertovia runoja ”Betonimylläri ja ”Mylly”, joissa Viidan visionaaristen runoilijoiden erityisongelma, unen piirin sekä aistien ja aivon piirin, unelman ja todellisuuden, välinen jännite korostui. Tarkastelin puhujien ottamia erilaisia rooleja sekä runojen kerronnallisia elementtejä, joissa runoilijahahmojen ominaislaadut tulivat esiin. ”Betonimyllärin” puhujan rooleista keskeinen oli Väinämöinen, joka lähti hakemaan tuonelasta luotteita. Rooli ilmentää visionaarisen runoilijan tarvetta saada jotain tuonpuoleisesta. Toisaalta Väinämöinen on vain yksi betonimyllärin rooleista.

Betonimylläri on työläinen, jonka tehtävänä on luoda maailma uudelleen yhdistämällä saamansa luotteet ympäröivään todellisuuteen. Runon lopussa ilmenee, että hän on onnistunut tehtävässään. ”Mylly”-runon puhuja sitä vastoin ei onnistu. Hän joutuu myllyn eli järkensä valtaan; enkelit ja perkeleet, taivas ja helvetti, eivät yhdisty niin kuin ne tekevät ”Betonimyllärissä”, vaan Kuolema voittaa sen kertaisen kamppailun.

50-luvun kehityksessä keskeisenä on pidetty kirjailijan roolin muuttumista ”julistajasta tekijäksi”.²⁵⁶ Esseessään ”Mitä uudessa lyriikassamme on uutta?” (1958) Kai Laitinen reflektoi kuluvaan vuosikymmentä ja määrittelee runoilijan uuden aseman suhteessa romantiikan perinteeseen: ”Runoilija ei ole enää romanttinen ’luoja’, armoitettu yli-inhiminen, vaan vaatimattomasti ’tekijä’, *il fattor*.”²⁵⁷ Luvussa 5 käsittelen *Käppyräisen* runoa ”Huoneentaulu”, josta ilmenee, että Viidan runoilijäkäsitys ei pohjimmiltaan muutu 50-luvulle tultaessa. Runoilijahahmona toimii siinä 50-luvun hengen mukaisesti ”kirvesmies”, käsityöläinen, mutta runo on edelleen mitä suurimmassa määrin runoilijan mielen tuote; ekspressiivinen runousteoria ilmaistaan ajan kielellä. Samalla jo *Betonimyllärissä* visionaarisuus on ilmeisissä kriisissä, mikä enteilee 50-luvun asenteita. Visionaariset runoilijat kohtaavat modernin maailman haasteet. He kyseenalaistavat tuonpuoleisen ja samalla oman profeettallisen roolinsa, ja heidän transsendentaaliset pyrkimyksensä kääntyvät lopulta aina mielensisäisiksi draamoiksi. Runoissaan Viita pohtii, mitä ikivanhat runoilijan tehtävät voivat merkitä sotienjälkeisessä maailmassa. Kokonaiskuva jää kaksijakoiseksi niin kuin Viidan runoilijahahmot; toiset runot ovat toiveikkaita, toiset eivät.

Metalyyrisyys on käsittelemissäni runoissa ollut lähinnä temaattista. Tämä johtuu osin tutkimuskohteesta: olen tarkastellut runoissa esiintyviä runoilijarooleja, jolloin poeettinen kieli ja rakenteet sinänsä ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Osin taas implisiittisen metalyriikan vähyys johtuu siitä, että *Betonimyllärissä* sitä ei vielä ole kovin runsaasti. Seuraavassa luvussa käsittelen kaksi vuotta esikoiskokoelman jälkeen ilmestynyttä *Kukunoria*, joka metalyyristen teemojen osalta on suoraa jatkoa *Betonimylläri*lle mutta joka implisiittisen metalyriikan ja yleensä itserefleksiivisyyden osalta merkitsee käännekohtaa Viidan runoudessa.²⁵⁸

²⁵⁶ Viikari 1976, 28; ks. myös Polkunen 1967, 547–548.

²⁵⁷ Laitinen 1958, 243.

²⁵⁸ Ks. Katajamäki 2016a, 15–16.

4. UNI JA LUOMINEN: KUKUNOR LUOMISPROSESSIN ALLEGORIANA

Kukunor. Satu ihmislapsille on tarina kuusivuotiaista peikkoserkuksista, Kukunorista ja Kalaharista, jotka päätyvät seikkailemaan Kukunorin uneen.²⁵⁹ Heti teoksen alussa annetaan ymmärtää, että kuvatut tapahtumat merkitsevät jotain muuta kuin miltä pinnalta näyttää: toinen, allegorinen merkityksen taso tunkeutuu fiktiiviseen maailmaan.²⁶⁰ Yksi allegoriaan viittaava piirre on päähenkilöiden karikatyyrinomaisuus: he vaikuttavat edustavan jotakin sen sijaan, että olisivat täysin autonomisia henkilöahmoja. Naispuolinen Kukunor on tunteellinen ja naiivi. Hän koristautuu ”ikinaiselliseen pukuun” ja haluaa mieluummin kuulla luettavan ”kukista, / kutusta ja pukista” kuin ”susiuhusta” (KU, 9, 16). Miespuolisessa Kalaharissa sitä vastoin korostuu rationaalisuus. Hän uskoo vain tosiasioihin, joita hän opiskelee tietokirjoista: ”Kas, se kirja tiesi, että / happikaasun yhtymistä / vetykaasuun seuraa, kuules – / seuraa hirmuräjähdyks, / mutta – mikä järjestys: / vetyhappi, se on – vettä!” (KU, 23.) Se, että peikkojen vastakohtaisuus tulee esiin myös heidän lukemissaan kirjoissa, viittaa metalyyriseen allegoriaan.

Allegoria on teksti, joka ohjaa lukemaan mimeettisen tasonsa eli miljöön, henkilöahmojen ja tapahtumien takaa toisia merkityksiä. Vaikka allegoria olisikin

²⁵⁹ Kukunoria on tavattu kutsua runoelmaksi, mutta mitä runoelma tarkoittaa, sitä ei teoksen yhteydessä ole pohdittu. Mitä ilmeisimmin määritelmä liittyy teoksen laajuuteen ja kerronnallisiin elementteihin. Sivumäärällisesti Kukunorissa on kaiken kaikkiaan 123 sivua. Sillä on myös selvä juoni ja kerronnalliseen lajiin viittaava alaotsikko ”Satu ihmislapsille”. Termillä runoelma ei kuitenkaan ole vakiintunutta merkitystä. Kielitoimiston sanakirjan mukaan se on ”laaja runo t. yhtenäinen runoteos” (www.kielitoimiston-sanakirja.fi, s.v. runoelma). Vesa Haapala tarkentaa runoelman määritelmää seuraavasti: ”Kaunokirjallisia teoksia runoelmat ovat useimmiten kertovia runoja, jotka eivät ole tyyliltään ja aihepiiriltään yhtä tarkkaan rajattuja kuin eepokset.” Laajempia ja kertomuksellisesti yhtenäisempiä teoksia Haapala kutsuu eeppeiksi runoelmiksi tai eeppeiksi runoksi. (Haapala 2016, 113–114.) Vastaavasti Kukunoriakin voisi kutsua eeppeiksi runoelmaksi pikemmin kuin runoelmaksi. En kuitenkaan pidä tarpeellisena muuttaa vakiintunutta käytäntöä. Edellisessä luvussa määritelin runot ”Betonimylläri” ja ”Mylly” kertoviksi runoiksi. Myös ne ovat suhteellisen laajoja ja kerronnalliset elementit ovat niissä keskeisiä. Ajattelenkin kertovan runon ja runoelman kuuluvan samalle, kerronnallisia elementtejä sisältävän runomuotoisen tekstin jatkumolle. Verrattuna ”Betonimylläriin” ja ”Myllyyn” Kukunor on huomattavasti pidempi ja sillä on sellaisia fiktiivisille teksteille ominaisia elementtejä kuin kertoja sekä lukuisia henkilöahmoja. Toisaalta tarina päättyy kerrottuihin tapahtumiin reflektoiden niin kuin Betonimyllärin kertovat runot. Tapahtumille annetaan fiktion autonomisuuden ylittävää yleispätevää merkitsevyyttä, mikä on runoudelle tyypillistä. Kukunorissa piirre kytkeytyy myös allegorisuuteen.

²⁶⁰ Kreikan sana allos tarkoittaa ’toista’ (ks. esim. Lyytikäinen 2013, 21).

luettavissa itsenäisenä tarinana, kuvaannollisen merkitystason huomioon ottaminen rikastuttaa tekstin tulkintaa.²⁶¹ *Kukunorissa* juonen kannalta keskeinen tapahtuma on Kukunorin unessa tekemä matka Kalaharin luokse. Peikot lukevat tietokirjasta, että on olemassa järvi nimeltään Kukunor ja erämaa nimeltään Kalahari. Tieto saa Kukunorin pohtimaan, onko järven ja erämaan mahdollista yhdistyä: ”Kala, saahan / järvi muuttaa erämaahan?” (KU, 20.) Kalaharin tyrmäävästä vastauksesta huolimatta ajatus ei jätä Kukunoria rauhaan, ja lopulta hän löytääkin ratkaisun ongelmaan: toive toteutuu hänen unessaan. Mitä tapahtumasarja kuvastaa? Mihin runouden piirteisiin se kiinnittää huomiota?

Tutkimuksissa *Kukunorin* allegorisuus on jossain määrin huomioitu, mutta teosta ei ole pidetty lajiltaan allegoriana, mistä johtuen havaittuja allegorisia piirteitä ja merkityksiä on käsitelty jokseenkin kursorisesti. Pian teoksen ilmestymisen jälkeen julkaistussa artikkelissaan Unto Kupiainen ei suoraan puhu allegoriasta mutta kirjoittaa samansuuntaisesti teoksen symbolisesta tasosta: ”Runoelman varsinainen teema on filosofis-aatteellinen: viitata ihmiskunnan matkaan rakentavaa ihmisyyttä kohti. [...] Naiivin, tunnepohjaisen Kukunorin pyrkimys älyä ja tietoa edustavaan Kalahariin symbolisoi kokonaisuudessaan juuri tuota pyrkimystä.”²⁶² Kupiaisen ilmaisu ”symbolisoi kokonaisuudessaan” kuvaa allegorian toimintatapaa. Kupiainen ei kuitenkaan avaa tulkintaa sen tarkemmin, eivätkä myöhemmätkään tutkijat ole ryhtyneet tehtävään.

Myös Varpio ajattelee tarinan edustavan jotain toista merkityksen tasoa. Hänen tulkintansa on metalyyrinen. Hän ymmärtää peikkojen kodin tornikuusen rinnastuvan sanataideteokseen ja toimivan näin kiinnekohtana kokonaisvaltaisemmalle vertauskuvallisuudelle:

Monet yksityiskohdat tukevat tätä tulkintaa [tornikuusen ja sanataideteoksen rinnastumista]. Tikanpolkka on teoksen avainkohtia: kun kriitikko käy arvostelemaan taideteosta, se on kuin tikka löisi päätänsä kuuseen löytämättä ”käppyräistä soukkaa toukkaa”. [...] Tärkeä Kukunorin kirjallisuussymboliikan kannalta on myös teoksen loppu. Metsästyssuureen jäämisessä vaille saalista saa ilmauksen Viidan käsitys siitä, kuinka huonosti kirjallisuuden perimmäinen anti avautuu suomalaiselle kirjalliselle sivistyneistölle.

(Varpio 1973, 141.)

²⁶¹ Fletcher 1964, 2, 7; 2010, 10; Lyytikäinen 2013, 28–30; 2014, 15; Whitman 1993, 31–32.

²⁶² Kupiainen 1949b, 315.

Varpio tekee kiinnostavia huomioita teoksen ”kirjallisuussymboliikasta”, mutta ne eivät motivoidu teoksen kokonaisuudesta käsin, vaan jäävät yksityiskohtien avaamiseksi. Enemmän kuin metalyyrisenä tarinana Varpio tulkitseekin teosta Kupiaisen tapaan ”filosofisena rakennelmana” totuuden etsinnästä ja tiedonhausta.²⁶³

Myöhemmissä tutkimuksissa *Kukunorin* nonsense-piirteet ovat saaneet kasvavassa määrin huomiota. Artikkelissaan ”Silkkaa lorua ja ylintä totta. Lauri Viidan *Kukunor* nonsensen ja allegorian näkökulmasta” (1995) Anna Hollsten tarkastelee teoksen ”ylimääräytyneisyyttä”, minkä piirteen sekä nonsense että allegoria hänen mukaansa jakavat. Ylimääräytyneisyys on Michael Riffaterrelta peräisin oleva käsite, joka viittaa tekstin tapaan ohjata huomio sanojen keskinäiseen suhteeseen pikemmin kuin sanojen ja todellisuuden väliseen suhteeseen. Ylimääräytyneisyys viestii epämimeettisyydestä, joka määrittää niin nonsensea kuin allegoriaakin.²⁶⁴ Teoksen allegorisista piirteistä Hollsten käsittelee personifikaatiota, joka ilmenee peikkojen vastakkaisissa luonteenpiirteissä: ”Kalahar [sic] on kuiva realisti, kun taas tunne ja mielikuvitus hallitsevat Kukunoria.”²⁶⁵ Lisäksi hän nostaa esiin edellä mainitut Kupiaisen ja Varpion tulkinnat. Nonsense-piirteitä Hollsten käsittelee kattavammin.

Väitöskirjassaan *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa* (2016) Sakari Katajamäki tutkii seikkaperäisesti *Kukunorin* nonsense-piirteitä ja käsittelee niiden suhdetta teosta leimaavaan ”unimaisuuteen” ja toistuviin tiedon ja tietämisen kysymyksiin. Onko teos kokonaisuudessaan allegorinen, siihen Katajamäki ei ota kantaa mutta kiinnittää jonkin verran huomiota sen allegorisiin piirteisiin ja aiemmin allegorisesti tulkittuihin kohtiin. Allegorisina piirteinä Katajamäki pitää personifioituja abstrakteja käsitteitä kuten Demokratiaa ja Aikaa. Lisäksi hän nostaa esiin tarinan kohdat, jotka Varpio on tulkinnut allegorisiksi, eli tikkarunon (KU, 11–12) ja Atlantis-nimisen henkilöhahmon kertoman Himalajan vuoristoon liittyvän anekdootin (KU, 47–48).²⁶⁶

Tässä luvussa tarkastelen *Kukunoria* allegorian lajirepertuaarin kautta. Teos noudattaa keskeisiltä osin allegorialle ominaisia toimintatapoja ja hyödyntää sille tyypillisiä

²⁶³ Varpio 1973, 136–141.

²⁶⁴ Esimerkiksi *Kukunorin* ylimääräytyneisyydestä Hollsten antaa muun muassa riimien tavan toimia tarinan ”generaattorina” eli luoda jatkuvuutta, joka perustuu äänteelliseen samankaltaisuuteen (Hollsten 1995, 144–149).

²⁶⁵ Hollsten 1995, 152.

²⁶⁶ Katajamäki 2016a, 142, 150, 284–285; Varpio 1973, 136, 141.

ilmaisukeinoja.²⁶⁷ Lähtökohtanani toimii edellisessä luvussa tekemäni huomio, että *Kukunor* muistuttaa tapahtumakulultaan ”Betonimylläriä”; runoelmassa Viita jatkaa esikoisteoksessaan esittelemäänsä runousnäkemystä. Teos muodostaa myös eheän kokonaisuuden. Esimerkiksi edellä mainittuihin tiedon ja totuuden aihepiireihin kietoutuu kysymys fiktion totuudesta: empiirinen tieto ja fiktiivinen totuus muodostavat teoksessa vastakohtaparin. Myös nonsense-piirteet asettuvat luontevasti metalyyrisen allegorian piiriin: kirjallisuuden luonnetta pohdittaessa kielen ja merkitysten rajojen koettelu nousee keskeiseen rooliin.

4.1 Sisäkertomukset ja kirjallisen taideteoksen aspektit

Allegoriat tuovat usein esiin allegorisuutensa, mutta eivät välttämättä sitä, mikä niiden allegorinen merkitys on.²⁶⁸ *Kukunor* jätti monelle kriitikolle vaikutelman, että siihen on kätkeyty jokin kokonaismerkitys, mutta mikä tuo kokonaismerkitys on, sitä kriitikot eivät saaneet selville. Esimerkiksi Unto Kupiainen kirjoittaa *Ajan kirjassa*:²⁶⁹

Tällainen puolinen vaikutelma lukijalle epäilemättä jää, vaikka hän koettaisi kuinka hartaasti omin voimin tunkeutua »Kukunorin» probleemiverkoston sisälle. Mutta samalla vaivaa häntä tunne, että jos runoelman sesam-sanat olisivat hänen käytettävissään, kenties kokonainen nerokas runorakennelma saattaisi olla avoinna hänen edessään. Sillä useat kohdat teoksesta panevat hänet aavistelemaan, että niille on olemassa tahallisesti monimielinen selitys, samoin kuin runoilija näyttää tarkasti

²⁶⁷ *Kukunorissa on piirteitä useasta lajityypistä. Kuten on tullut esiin, teoksen yhteys nonsenseen on silmiinpistävä, mikä on myös tutkimuksissa saanut paljon huomiota. Teoksen alaotsikko Satu ihmislapsille viittaa taas sadun lajityyppiin. Erityisesti Maria Laakso on kiinnittänyt tähän huomiota mutta myös Varpio ja Leena Kirstinä pohtivat runoelmaa tästä näkökulmasta (Kirstinä 2016, 134–142; Laakso 2016, 118–123; Varpio 1973, 129–130). Allegoria sekä satu ja fantasia ovatkin toisilleen läheisiä lajeja, sillä molemmille on tyypillisiä realistisesta mimesiksestä poikkeavat maailmat ja oudot tapahtumat (ks. Lyytikäinen 2013, 45–46; 2014, 18–19.) Kirstinä havaitsee *Kukunorissa* lisäksi kehityskertomuksen sekä matkakertomuksen lajipiirteitä (Kirstinä 2016, 142–148). Myös rakkaustarina on mainittu mahdollisena tulkintavaihtoehtona (Kunna 1981, 50; Varpio 1973, 144).*

²⁶⁸ Lyytikäinen 2013, 29.

²⁶⁹ Kupiainen kirjoitti teoksesta sekä kritiikin *Ajan* kirjaan että myöhemmin samana vuonna artikkelin *Näköalaan*.

kytkevän pienimmänkin, jopa katkaistulla sanallakin antamansa vihjeen tiiviisti kokonaiskonstruktion.

(Kupiainen 1949a, 82.)

Ylioppilaslehdessä Anhava toteaa *Kukunorin* olevan ongelmallinen siksi, että sen ”teemaa, sen kokonaismerkitystä, on erittäin hankala saada selville” ja että lukija on teoksen äärellä ”käytännöllisesti katsoen vailla avainta”.²⁷⁰ Leo Tiainen puolestaan kirjoittaa *Helsingin Sanomissa*, että *Kukunor* ”tulee jäämään useimmille lukijoille vaikeaselkoiseksi, ongelmalliseksi runoteokseksi, jonka symboliikan takaa heidän on työlästä löytää runoilijan syvintä ajatus- tai tunne-elämystä.”²⁷¹ Jotkut allegoriat kuitenkin pyrkivät ohjaamaan tapaa, jolla niitä tulkitaan, ja toisin kuin kritiikit antavat ymmärtää, *Kukunor* itse asiassa tarjoaa tulkinta-avaimet allegorisiin merkityksiinsä. Tässä keskeiseen rooliin nousevat sisäkertomukset, laulut ja runot – yleensä juonen kannalta epäolennaiset kohtaukset.

Lineaarinen ja spatiaalinen lukutapa

Kukunoria voi lukea sekä lineaarisesti että spatiaalisesti. Lineaarinen lukutapa keskittyy teoksen juoneen, joka on *Kukunorissa* seuraava: Peikot ovat runoelman alussa professorin kesäasunnon ullakolla, jossa he lukevat löytämiään kirjoja. Tietokirjasta peikot saavat tietää, että on olemassa järvi nimeltään Kukunor ja erämaa nimeltään Kalahari. Kukunor samastuu maantieteelliseen kaimaansa ja kysyy, onko järven mahdollista päästä erämaan luokse:

- | | |
|-------------|--|
| [Kukunor:] | »Kala, saahan
järvi muuttaa erämaahan?» |
| [Kalahari:] | – Saa, jos pääsee vuorten tähden. |
| [Kukunor:] | »Kyllä pääsee, minä lähden!» |
| [Kalahari:] | – Taikomalla
vaiko noin vain aikomalla; |

²⁷⁰ Anhava 1949.

²⁷¹ L. T-nen 1949.

muuten tuskin,
mieletön jo aikomuskin.

(KU, 20.)

Kalahari vastaa Kukunorille kieltävästi, mutta kysymys jää kytemään Kukunorin mieleen. Kun peikot illan – ihmisten aamun – tullen kiipeävät kotiinsa tornikuuseen nukkumaan, Kukunor palaa ajatukseen järven ja erämaan yhdistymisestä. Hän esittää suunnitelman, miten se voisi onnistua: hän muuntautuu pilveksi ja lentää vuorien yli Kalaharin luo.

Kun peikot ovat nukahtaneet, tarina jatkuu Kukunorin unessa, jossa hän on järven olomuodossa. Paikalle saapuu Atlantis-niminen hahmo, jonka kanssa Kukunor lähtee toteuttamaan valveilla suunnittelemaansa lentomatkaa Kalaharin erämaahan. Atlantis kehottaa Kukunoria tarttumaan häntä ”alaraajoista”, ja Kukunor nousee korkealle ilmaan. Lentomatkalla sisältyy vaaroja ja vaikeuksia, mutta lopulta Kukunor pääsee perille Kalahariin. Hän laskeutuu sateena alas ja virvoittaa kuivan maan, minkä jälkeen peikot jatkavat matkaa kaksistaan. He vaeltavat erämaassa, kohtaavat erilaisia olentoja ja päätyvät lopulta maanalaisiin onkaloihin. Unen viimeisessä vaiheessa peikot kohtaavat Vuoriukon, joka pystyttää heille tikapuit vuorenhuipulle. Uni päättyy pian sen jälkeen, kun peikot ovat lähteneet kiipeämään tikapuita ylös.

Valveilla peikot käyvät keskustelun Kukunorin unen todellisuuspohjasta ja yleensä siitä, mikä on totta ja mikä ei. Tarinan lopussa ensimmäisillä sivuilla mainittu professori tulee metsästyseurueineen paikalle. Kuullessaan ihmisten puhetta Kukunor menee hetkeksi sekaisin siitä, millä tietoisuuden tasolla he ovat: ”Tämä on nyt unen unen / unen unen –” (KU, 121). Hän ei kuitenkaan jää hämmennyksen tilaan. Kun ihmisten ja peikkojen lisäksi kolmas osapuoli tunkeutuu tarinaan, Kukunor tunnistaa tämän ”Pränttiukoksi” ja käskee tätä olemaan hiljaa.

Juonen merkitys on allegorioissa hyvin toisenlainen kuin se on ei-allegorisissa teoksissa. Allegoriat eivät noudata aristoteelisia uskottavuuden ja todennäköisyyden periaatteita, vaan etenevät omien ykseyttä luovien periaatteidensa mukaisesti. Allegorioissa juonen ei ole tarkoitus temmata mukaansa vaan päinvastoin vieraannuttaa lukija mimeettisestä tasosta ja ohjata huomio allegoristen merkitysten pariin. Lineaarisen lukutavan sijaan allegoriat suosivat spatiaalista lukutapaa; ne ovat rakentuneet episodisesti eli väljästi toisiinsa liittyvistä kohtauksista, ja lukija joutuu pohtimaan, miksi kohtaukset ovat tarinassa ja mikä

niiden yhdistävä tekijä on.²⁷² *Kukunoria* on mahdollista lukea puhtaasti tarinana kahdesta peikosta, mutta monet kohtaukset ja tarinaan upotetut sisäkertomukset, runot ja laulut eivät motivoitu juonen kannalta. Jos teosta tarkastelee episodisesti rakentuvana tekstinä, sen kokonaisuus merkityksellistyy aivan uudella tavalla.

Kukunor koostuu kuudesta osasta, jotka on erotettu toisistaan vinjeteillä. Osia edeltää mottoruno. Seuraavassa esityksessä olen ensinnäkin nostanut esiin kunkin osan tapahtumapaikan, henkilöhahmot ja keskeiset tapahtumat. Sisätarinat, laulut ja runot on lihavoitu. Lisäksi olen maininnut, millä tietoisuuden (valveen tai unen) tasolla peikot kussakin osassa ovat.²⁷³

Mottoruno (s. 5)

I osa, professorin kesäasunto, valvetila (s. 7–26)

- 1) Päähenkilöt *Kukunor* ja *Kalahari* esitellään korostaen heidän vastakkaisia luonteenpiirteitään.
- 2) Peikot löytävät professorin ullakolta kahdenlaista kirjallisuutta, ”Professorin iltalukemiston” eli runoutta ja ”Ison jättiläisen” eli tietokirjan. Ensiksi mainitusta peikot lukevat **Heluna Himagon-Kamelungliangelon runon**. Lisäksi peikot lukevat yhdessä tietokirjaa, mikä saa heissä aikaan sisäisen prosessin.
- 3) Peikot löytävät tietokirjasta järven nimeltään *Kukunor* ja erämaan nimeltään *Kalahari*, ja *Kukunor* esittää ajatuksen järven ja erämaan yhdistymisestä.

II osa, peikkojen koti tornikuusi, valvetila (s. 27–41)

- 1) Peikot menevät tornikuuseen nukkumaan, mutta *Kukunor* pitää *Kalaharia* hereillä. Hän kertoo **tarinan kivitaskuparista**, jonka on kuullut runoilijamummoltaan.
- 2) Peikot kuulevat, kun tikka hakkaa heidän tornikuustaan, ja he sepittävät oman runon, **tikanpolkan**.
- 3) *Kukunor* esittää suunnitelman siitä, miten *Kukunor-järvi* ja *Kalaharin* erämaa voivat yhdistyä.

²⁷² Ks. Lyytikäinen 2013, 39.

²⁷³ *Kukunorista omat kokonaisesityksensä ovat antaneet myös Katajamäki (2016a, 65–79), Kupiainen (1949b) ja Varpio (1973, 134–137).*

III osa, Kukunor-järvi Aasiassa, uni (s. 42–61)

- 1) Kukunor on unessaan järven olomuodossa.
- 2) Osan alussa poutarinnaksi kutsuttu olento tulee ulos vuoren uumenista ja kohoo taivaalle. Olento nimetään Atlantikseksi, ja hän paljastuu Kukunorin vanhaksi ystäväksi.
- 3) Kukunor muuttuu pilveksi ja lähtee lentomatkalle Kalahariin.

IV osa, Kalaharin erämaa Afrikassa, unen uni (s. 62–95)

- 1) Osa alkaa **strutsilaululla**, jonka Kukunor laulaa siirtyessään yhdeltä unen tasolta toiselle, siis eräänlaisessa rajatilassa.
- 2) Kukunor-pilvi sataa Kalaharin erämaahan ja virvoittaa tämän.
- 3) Erämaassa peikot kohtaavat Ajan, metsästäjän ja Vieraan.
- 4) Kukunor nukahtaa jälleen ja joutuu unen unen uneen. Hän kuitenkin herää ja tapahtumat siirtyvät takaisin erämaahan unen unen tasolle.

V osa, Kalaharin erämaan alla olevat onkalot, unen uni (s. 96–112)

- 1) Peikot ovat erämaan alla ja kulkevat yhä syvemmälle maan uumeniin.
- 2) Kalahari kertoo **tarinan Matti Matkailijasta**, joka lähti etsimään etelänapaa.
- 3) Peikot kohtaavat Sauruksen.
- 4) Osan lopussa peikot kohtaavat Vuoriukon, joka on tulivuori. Vuoriukko pystyttää peikoille tikapuit, joita pitkin he pääsevät kiipeämään vuorenhuipulle.

VI osa, tornikuusi, valvetila (s. 113–123)

- 1) Kukunor ja Kalahari käyvät keskustelun siitä, mikä on totta ja mikä ei.
- 2) Metsästysseurue tulee paikalle. Heidän puheensa on esitetty proosamuodossa. Lisäksi he laulavat **lauluja eri kielillä** kuten ranskan kansallislaulun ”La Marseillaise”, saksalaisen ”Die Wacht am Rhein” -laulun ja ruotsalaisen lastenlaulun ”Mors Lilla Olle”.²⁷⁴

²⁷⁴ Katajamäki 2016a, 67.

3) Prättiukko tunkeutuu keskusteluun, mutta Kukunor käskee tätä olemaan hiljaa ja jatkaa keskustelua Kalaharin kanssa.

Esityksestä nousee esiin erityisesti kolme seikkaa. Ensinnäkin ajatukset peikkojen vastakohtaisuudesta ja toisaalta yhdistymisestä toistuvat pitkin runoelmaa. Toiseksi, teos on tarkkaan sommiteltu; jokaisella osalla on omat tapahtumapaikkansa, henkilöhahmonsia ja tietoisuuden tasonsa. Erityisen kiinnostavaa on se, että kompositio muistuttaa ”Betonimylläriin” kompositiota, joka voitiin tiivistää seuraavaan viiteen vaiheeseen: 1) valvetila, 2) ensimmäinen uni, 3) toinen uni, 4) toisen unen toinen vaihe ja 5) toinen valvetila. *Kukunorissa* ensimmäinen valvetila jakautuu kahteen osaan, mutta muuten samankaltaisuus on ilmeinen; suhde ”Betonimylläriin” on keskeisin seikka, jonka perusteella *Kukunoria* voidaan lukea nimenomaan luomisprosessin allegoriana. Kolmanneksi, *Kukunorin* kompositiossa huomiota herättävät lukuisat sisäkertomukset, laulut ja runot.

Yhtä lailla, kun peikkojen vastakohtaisuutta korostetaan, myös ajatus heidän yhdistymisestään tuodaan toistuvasti esiin. Varsinainen yhdistyminen toteutuu neljännessä osassa, jossa Kukunor-järvi sataa Kalaharin erämaahan. Tapahtumaa pohjustetaan ensimmäisen ja toisen osan kohtauksissa, joissa Kukunor ja Kalahari keskustelevat siitä, voiko ”järvi muuttaa erämaahan” ja miten se voisi onnistua (KU, 20, 38–39). Epäsuorasti peikkojen yhdistymisen ajatus tulee esiin muissakin kohtauksissa. Peikot esimerkiksi lukevat yhdessä tietokirjaa ja sepittävät yhdessä runon. Kumpikin tapahtuma on lopputuloksen kannalta menestyksenkäs; peikkojen yhteistyö näyttäisi olevan onnistumisen tae. Erillään peikot voivat sitä vastoin saada negatiivisiakin piirteitä. *Kukunorin* ”feminiinisyys” ilmenee esimerkiksi turhamaisuutena, Kalaharin ”maskuliinisuus” skeptisyytenä. *Kukunorin* ja Kalaharin yhdistyminen ei näin ole vain juonellinen piirre, vaan erillisyyden ja yhdistymisen välinen jännite on runoelman kokonaisteemaa rakentava tekijä.

Ensimmäisen valvetilan jakautuminen kahteen osaan ilmentää runoelmassa keskeistä ihmisten ja peikkojen, sivistyksen ja primitiivisyyden vastakkainasettelua. Komposition tasolla vastakkainasettelu luodaan tapahtumapaikkojen kautta. Ensimmäinen osa sijoittuu professorin kesäasunnolle, josta löytyy erilaisia sivistyksen merkkejä kuten kirjoja ja asusteita. Toisen osan tapahtumapaikka tornikuusi on sitä vastoin luonnontilassa oleva asumus. Ensimmäisessä osassa tulee eksplisiittisestikin esiin se, että Kukunor ja Kalahari

ovat tuomassa uutta näkökulmaa ihmisten luomiin systeemeihin. Kalahari löytää kesäasunnosta Musta Pekka -korttipakan (nyk. Pekka-pelikortit), joka Kukunorin puheenvuorossa vertautuu filosofiaan:

[Kalahari:]	– Mutta, Kuku, pakastapa Svarta Petter puuttuu!
[Kukunor:]	»Pane vaikka siansapa ukon pakkaan, jotta muuttuu joskus filosofiakin! Jätä nyt jo lopultakin koko professuuri siihen! Musta Pekka, sekös tässä muka olis kaiken napa! Kala, Kala, elämässä on niin paljon maailmaakin kauniimpaa ja todempaakin! Mennään nyt jo kotiriiheen tornikuuseen nukkumaan!» (KU, 25–26.)

Pakasta puuttuu keskeisin kortti eli Musta Pekka, mitä Kukunor pitää mahdollisuutena pikemmin kuin huolestuttavana asiana: filosofia voisi olla toisenlainen, jos sen keskipiste olisi toinen. Filosofia ja ”koko professuuri” voivat ajatuksellisina systeemeinä olla täydellisiä, mutta jos ne perustuvat johonkin äärelliseen eli suhteelliseen asiaan, ne menettävät uskottavuutensa. Ajatukseen siitä, että totuuden absoluuttinen keskipiste löytyy ihmisen sisältä, unesta, viitataan sitaatin lopussa: Kukunor väittää, että ”elämässä / on niin paljon maailmaakin / kauniimpaa ja todempaakin”, ja haluaa mennä heti paikalla ”tornikuuseen nukkumaan”. Totuuden ja kauneuden, taiteen ikivanhojen päämäärien, mainitseminen virittää kysymyksen metalyyrisesti.

Sisäkertomukset, laulut ja runot sekä muut juonen kannalta epäolennaiset kohtaukset saavat puolestaan *Kukunorissa* kolmenlaisia tehtäviä. Ne voivat ensinnäkin toimia teemojen rakennuspalikoina kuten toistuva yhdistymisen motiivi. Toiseksi, näennäisen irralliset katkelmat voivat olla teosta kokonaisuudessaan tai jotain sen osaa heijastavia *mise en abyme* -rakenteita.²⁷⁵ Kolmanneksi, ne voivat yleisellä tasolla käsitellä kirjallisuutta kuten

²⁷⁵ *Mise en abyme on teokseen upotettu pienoismalli siitä itsestään. Se on toisin sanoen jokin teoksen osa tai piirre, joka muistuttaa teosta kokonaisuudessaan. (Dällenbach 1989, 8.)*

ensimmäisessä osassa esiintyvä Heluna Himagon-Kamelungliangelon runo, jonka merkitys ulottuu runoelman välittömistä ongelmanasetteluista yleensä runokielen kysymyksiin.

Heluna Himagon-Kamelungliangelon runo

Runoelman alussa peikot löytävät professorin kesäasunnon ullakolta kahdenlaista kirjallisuutta, ”Ison jättiläisen” ja ”Professorin iltalukemiston”. Ensimmäinen, joka on muunnelma *Pikku Jättiläisestä* (1. painos 1924), on tietokirjallisuutta, jälkimmäinen paljastuu runoudeksi. Luonteidensa mukaisesti Kalahari valitsee tietokirjan ja Kukunor runokirjan. Ensiksi Kukunor lukee otteen runosta:

Kiltti piltti, kiltti piltti,
monta kilttiä pilttiä
väänsi kiveä, käänsi kiveä,
väänsi paljon kiviä,
muttei löytänyt, muttei löytänyt
matoja.

Kulki akka takkaselkä,
takkaselkä akka kulki,
kompastuikin kiveen.
Kaatui akka takkaselkä,
selkätakka hajosi.

(KU 10–11.)

Kukunor jatkaa lukemista vielä kuuden säkeistön verran, ja kaiken kaikkiaan hän lukee runosta 47 säettä. Kalahari jatkaa siitä, mihin Kukunor jäi, mutta lopettaa pian närkästyneenä: ”– Mutta akka, mutta akka, / akka mutta sanoi: – / Herrajjestas sentään!” (KU, 12.) Peikot riitaantuvat lopulta. Kukunor suuttuu serkulleen, koska tämä ei ymmärrä, että kyseessä on arvostetun runoilijan Heluna Himagon-Kamelungliangelon teos. Kalahari vastaa ironisesti, että Kukunorin pitäisi ensin sanoa, mitä lukee, jotta vastaavilta virheiltä vältyttäisiin.

Useat signaalit ohjaavat lukemaan Heluna Himagon-Kamelungliangelon runoa parodiana. Runoilijan nimi, jossa ylevä ja koominen, korkea ja matala kohtaavat, on yksi merkki satiirisesta asennoitumisesta.²⁷⁶ Heluna on tyypillinen lehmien nimi, Himagon taas

²⁷⁶ Parodian signaaleista ks. Nummi 1985, 53–56.

muistuttaa äänneasultaan sanaa *hidalgo*, joka viittaa aatelismieheen tai pöyhkeästi ja ”ylimysmäisesti” käyttäytyvään henkilöön.²⁷⁷ Himagonin voi tulkita myös alluusioksi *Don Quijoteen*, jonka päähenkilöä kutsutaan ”mieleväksi hidalgoksi”. Viittaus yhteen tunnetuimmista parodioista paitsi toimii parodian signaalina, on osoitus tekstin itsetietoisuudesta: teksti asettaa itse itsensä parodisten tekstien jatkumolle. Sukunimen toinen osa, Kamelungliangelo, yhdistää puolestaan *kamelin* ja Michelangelon.²⁷⁸

Parodiaan viittaavat myös tietyt piirteet itse tekstissä. Runo on ennen kaikkea liioitellun toisteinen. Se sisältää tautologioita ja tautofonioita, jotka pitkittävät runoa ja hankaloittavat sisällön hahmottamista. Karsittuna toistoelementeistä runon tapahtumat voidaan tiivistää seuraavasti: Kiltit piltit kääntelevät kiviä mutta eivät löydä niiden alta matoja. Akka, joka kantaa takkaa eli kantamusta, tulee paikalle ja kompastuu kiviin, jolloin hänen takkansa hajoaa. Kiltit piltit keräävät akan risut ja lähtevät viemään niitä äidilleen. Heitä vastaan tulee kuitenkin pahoja pilttejä, jotka riistävät risut väkivalloin. Pahat piltit tekevät risuista uuden takan ja antavat sen akka takkaselälle. Toiston alta paljastuu siis osin järjetön ja moraalisesti kyseenalainen tarina.²⁷⁹ Ottaen huomioon, että runossa on vähintään Kukunorin lukemat 47 säettä, se ei ole myöskään erityisen sisältörikas.

Tutkimuksissa runoa on tulkittu P. Mustapää -parodiana.²⁸⁰ Vaikka toisteisuus ei yleisesti kuvaa Mustapään tyyliä, joissakin runoissa piirre on silmiinpistävä. Kokoelman *Jäähvyäiset Arkadialle* (1945) runossa ”Sammakon virsi sateen aikaan” toisto perustuu samoille periaatteille kuin pilttirunossa:

Hyppien, tanssien kuljen
polkua varjoisaa,
polkua metsän halki,
polkua metsän taa,
niitylle huikaisevalle
kurjenpolvien,
niitylle härjänsilmäin,
varsankellojen.

²⁷⁷ www.kielitoimistonsanakirja.fi, s.v. *hidalgo*.

²⁷⁸ Katajamäki yhdistää Kamelungliangelon myös Alexander Dumas nuoremman romaaniin Kamelianainen (1848), joka ”avaa runoilijan nimeen kurtisaaniuden vivahteita, erityisesti yleiseen hovielämään liittyvissä merkityksissä” (Katajamäki 2016a, 149).

²⁷⁹ Ks. Katajamäki 2016a, 118–119; Varpio 1973, 137.

²⁸⁰ Tulkinta on peräisin Kupiaisen ”Kukunor”-artikkelista (Kupiainen 1949b, 318). Ks. myös Katajamäki 2016a, 118–119; Varpio 1973, 138.

Autuas, autuas ilta,
autuas ilta nyt on.
Päivällä paahtava helle,
autere auringon
yllä janoisten kukkain,
harmajan-valkeain,
kalvauten härjänsilmäin,
kellojen kumartuvain –

(Mustapää 1945, 9–10.)

Pelkästään runon kahdessa ensimmäisessä säkeistössä pilttirunon karrikoima toiston muoto on kohosteinen: toisto liittyy lausekkeisiin, joissa pääsana kerrataan aina, kun siihen lisätään määräite.²⁸¹ Ensiksi runon sammakko kulkee ”polkua”, joka on ”varjoisa”, joka menee ”metsän halki” ja johtaa ”metsän taa”; pääsana ”polku” esiintyy jokaisen kolmen määritteen kanssa erikseen. Seuraavaksi sammakko menee ”niitylle”, joka on ”huikaiseva” ja jossa on erilaisia kukkia. Pääsana ”niitylle” toistuu jälleen uusien määritteiden yhteydessä. Toisessa säkeistössä toisto liittyy substantiivilausekkeeseen ”autuas ilta”, joka toistuu kaksi kertaa, adjektiivi ”autuas” jopa kolme kertaa. Pilttirunossa kokonaiset lausekkeet esiintyvät automaattisesti kaksi kertaa ja lisäksi silloin, kun niihin lisätään uusi määräite: ”Kiltti piltti, kiltti piltti, / monta kilttiä pilttiä, / väänsi kiveä, käänsi kiveä / väänsi paljon kiviä.” (KU, 10.) Mustapään runossa on lisäksi semanttista toistoa. Esimerkiksi ilmaisut ”Päivällä paahtava helle” ja ”autere auringon / yllä janoisten kukkain” tarkoittavat suurin piirtein samaa asiaa. Pilttirunossakin vaihtelu on usein pinnallista: kivien ”vääntäminen” ja ”kääntäminen” viittaavat samaan toimintoon.

Ennemmin kuin yksittäiseen kirjailijaan tai tekstiin kohdistuvana parodiana pilttirunoa on pidettävä kuitenkin geneerisenä parodiana.²⁸² Toisto on nimittäin piirre, jota Viita kenties eniten pyrkii karttamaan ja jonka käyttöä hän eniten kritisoi. Kuten luvussa 2 tuli esiin, toisteisuutta esiintyy ”Nerous”-runon ”kaunosielun” repliikissä, johon runossa suhtaudutaan poleemisesti. *Moreenissa* esiintyy puolestaan paljon puhuva ilmaus ”ärsytti kuin tautologia” (MO, 207). Lisäksi romaanissa kiinnitetään kriittiseen sävyyn huomiota,

²⁸¹ Runossa on yhteensä viisi säkeistöä. Niiden jälkeen on vielä säe ”Hyppien, tanssien kuljen etc.”, joka on myös runon ensimmäinen säe: runo alkaa taas alusta ja periaatteessa toistuu loputtomasti aina vain uudestaan. (Mustapää 1945, 9–11.)

²⁸² Geneerisen ja spesifin parodian eroista ks. Dentith 2000, 7.

jos joku henkilöahmoista puhuu toisteisesti, kuten sivuhenkilö Jaakonmäen kohdalla: ”Hän [Jaakonmäki] puhui siten, ettei kuuntelijan tarvinnut muuta kuin unohtaa. Hän suorastaan edellytti sitä; muuten hän tuskin olisi vain kerrannut ja kerrannut, selittänyt kuin vajaaälyiselle.” (MO, 293.) Viidan omassa runokielessä toiston karttaminen näkyy erityisesti kalevalamitan käytössä. Parallelismi eli säkeiden semanttinen toisto on kalevalamitan keskeinen tyylillinen piirre, mutta Viita ei käytä sitä omissa kalevalamittaisissa runoissaan lainkaan.

Vertailukohdaksi Heluna Himagon-Kamelungliangelon runo saa tietokirjallisuuden. Kukunor suuttuu Kalaharille siitä, että tämä ei arvosta suuren runoilijan tekstiä, minkä seurauksena peikot alkavat riidellä. Riidan selvittämisessä tietokirjalla on ratkaiseva rooli:

Kuudenvanha peikkopari
Kukunor ja Kalahari
suuttui, kuten huomasit,
mutta leppyi, onni palas
aivan hetimiten
ja aivan vähin tavuin
tietokirjan avuin.

(KU, 17–18.)

Tietokirjan ominaisuuksista korostuu tiiviys: se onnistuu ”aivan vähin tavuin” luomaan sovun peikkojen välille. Pilttiruno oli sitä vastoin pitkä ja aiheutti peikkojen välille eripuraa. Se, että tapaus kerrotaan lyhytsanaisesti, havainnollistaa tietokirjan tiivistä ilmaisua. Varsinainen asia, joka lepyttää Kukunorin, on hänen maantieteellisen kaimansa, Kukunorjärven, löytyminen tietokirjan sivuilta: ”Tämän kertoi Kalahar. / Jopa leppyi peikotar” (BE, 18). Myöhemmin peikot lukevat tietokirjaa yhdessä. Käsittelen kohtausta tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Tikanpolkka

Runoelman toisessa osassa peikot sepittävät yhdessä runon, tikanpolkan. Kuten edellä esitin, kohta on yksi vastakohtien yhdistymisen motiivin ilmentymä. Lisäksi runon sepittämisessä kieli sinänsä nousee keskeiseen rooliin, mikä nostaa esiin kysymyksiä, jotka koskevat laajemminkin kirjallisuutta ja sen kieltä. Runo saa alkunsa, kun peikot kuulevat tikan hakkaavan tornikuusta:

[Kukunor:] »Kala-Kuku-kukumme! –
 Kuules kummaa univirttä:
 Tikka takoo pirttihirttä!»

[Kalahari:] – Taikka nakkaa nokkaluuta
 kohti kovaa kokkopuuta.

[Kukunor:] »Tikka päätään puuhun nakkaa

[Kalahari:] – muttei loukkaa
 koskei lakkaa

[Kukunor:] »vaikka jäistä kuusta hakkaa
 jotta koko –

[Kalahari:] – kumpu kolkkaa

[Kukunor:] »tikanpolkkaa

[Kalahari:] – taikka –

[Kukunor:] »vaikka –

[Kalahari:] – silkka-pilkka-sakka-rokka-rikka

[Kukunor:] »joka kukon kurkkuun poukkaa

[Kalahari:] – eikä edes ensimmäistä

[Kukunor:] »pitkää pätkaa umpijäistä

[Kalahari:] – käppyräistä

[Kukunor:] »soukkaa

[Kalahari:] – toukkaa

[Kukunor:] »koskaan –

[Kalahari:] – moukan noukkaan koukkaa

[Kukunor:] »korvenkolkan tikka. –
 Kiva, kiva, uudestaan!
 Tikka, tikka, sukkelaan!
 (KU, 35–37.)

Tähän mennessä runoa on pidetty pääasiassa kritikoihin kohdistuvana satiirina. Tulkinta on peräisin Tuomas Anhavan kritiikeistä, joista se on omaksuttu Viita-tutkimuksiin. Anhava kirjoittaa *Suomalaisessa Suomessa* seuraavasti: ”Runoelman [Kukunorin] alkupuolella taas tapaamme kriitikkoa symbolisoivan tikan tornikuusta, pirttihirttä takomassa, ja niin saavat peikot aiheen kommentaariin, jossa arvostelijantyö saa kuulla kunniansa.”²⁸³ Samoin Varpion analyysissä tikka vertautuu arvostelijaan, joka ei ymmärrä arvostelemaansa teosta. Varpiolla, kuten on tullut ilmi, tornikuusi edustaa sanataideteosta. Tikka, joka koettaa saada puusta toukkaa siinä onnistumatta, ilmentää arvostelijan epätoivoista yritystä saada ote teoksen sisällöstä.²⁸⁴

Katajamäki jatkaa Anhavan ja Varpion linjalla ja toteaa, että ”runon satiirin kohteena on kriitikko, joka teosta arvioidessaan pitää kovaa ääntä, mutta ei saa teoksesta irti mitään tähdellistä”.²⁸⁵ Hän kuitenkin myös panee merkille, että tikka palauttaa Kukunorin mieleen ajatuksen järven ja erämaan yhdistymisestä. Runon sepittämisen jälkeen Kukunor nimittäin ottaa taas esille yhdistymisen ongelman ja kiittää tikkaa muistutuksesta:

[Kukunor:] »Minä vallan unohdin
 koko neronleimahduksen,
 mutta sainpas kumminkin
 – kiitos, tikka, polkastasi! –
 kiinni taas sen kangastuksen.»

[Kalahari:] – Hornan vaiko taivaan uksen?

[Kukunor:] »Kala, minä pilveilen
 yli vuorten, merien,
 kunnes löydän – arvaas, kenet?»
 (KU, 38–39.)

Tulkinta tikkarunosta kriitikon työn satiirina ja Kukunorin maininta järven ja erämaan yhdistymisestä sopivat hankalasti yhteen. Katajamäki toteaa, että ”kenties lorun leikillisuus

²⁸³ ATE. 1949, 303. Anhava kirjoitti teoksesta kaksi kritiikkiä, toisen Ylioppilaslehteen, toisen Suomalaiseen Suomeen. Jälkimmäisen hän julkaisi nimimerkillä ATE.

²⁸⁴ Anhavan kritiikin lisäksi Varpio viittaa tulkinnassaan Käppyräisen versioon tikanpolkasta, jossa tikka on ”viisivarvastikka” eli selvästikin ihminen. Käppyräisessä Kukunorin tikkaruno esiintyy vähän muunneltuna ja sen otsikko on ”Tikanpolkka”. Kokoelman nimikin on peräisin runosta, jossa tikan havittelema toukka saa adjektiivin ”käppyräinen”.

²⁸⁵ Katajamäki 2016a, 141.

tai tikan sitkeys ja peräänantamattomuus ovat palauttaneet hänen [Kukunorin] mieleensä vision lentämisestä”.²⁸⁶ Toinen vaihtoehto onkin se, että tikkaruno ei ole satiiri kriticosta vaan epäonnisesta luomisprosessista, jolloin yhteys lentomatkaan selittyy. Tästä näkökulmasta runoelman ja tikanpolkan tornikuusi edustaa pikemmin sanataideteosta kuin ihmistä, tarkemmin sanoen primitiivistä ihmistä, peikkoa. Sana ”tornikuusi”, joka on yhdistelmä *tornitalosta* ja *kuusesta*, viittaa taloon, joka on perinteinen ihmismielen symboli – toki myös runon symboli. Lisäksi, kuten olen esittänyt, professorin kesäasunto ja tornikuusi ovat vertailusuhteessa keskenään, mikä liittyy runoelmassa toistuvaan sivistyneen ja primitiivisen ihmisen vastakkainasetteluun. Vertailusuhde puoltaa tulkintaa siitä, että tornikuusi edustaa mieltä pikemmin kuin taideteosta.

Keskeisin seikka, jonka perusteella tikkaruno on tulkittava ennemmin luomis- kuin tulkintaprosessin satiiriksi, liittyy ”Betonimylläriin”, jonka eräänlainen laajennus *Kukunor* on. ”Betonimylläriissä” luomisprosessin keskeinen osa oli luotteiden hakeminen mielen manalasta tai taivaasta, ja ylipäätään vision saaminen on osa visionaarisen runoilijan problematiikkaa. Yllä olevassa sitaatissa Kalahari kysyy Kukunorilta, onko tämä saanut tikan inspiroiman ”kangastuksen” ”hornasta” vai ”taivaan uksesta”, mikä viittaa ”Betonimylläriin” ja yleensä Viidalla toistuvaan kahden mielen piirin, taivaan edustaman unen piirin ja helvetin edustaman aistien ja aivojen piirin, yhdistymisen ongelmaan. Tikan pyrkimys päästä käsiksi puun sisällä olevaan toukkaan kuvaa epätoivoista yritystä saada haltuun poeettinen Sana.²⁸⁷

²⁸⁶ *Katajamäki 2016a, 141.*

²⁸⁷ *Toukka-symboli (tai mato) esiintyy myös Moreenissa, jossa se edustaa sielua, joka esittää vaatimuksen tehdä jotain muuta kuin elää jokapäiväistä elämää kuten seuraavassa Iisakki Niemisen ajatuksia kuvaavassa katkelmassa:*

Ei. Ei ollut Iisakki tyytyväinen: jokin, jota ei ollut valta käskää eikä kieltää, kiersi ja kaiheri miehen sisuksissa. Olipa tuo nyt sitten *se luuton, lihaton sielu* tai mikä muu rahkine hyvään, mutta kanteestaan se vain ei luopunut. [...] Kun oikein paita märkänä puurastit, niin silloin se painajainen hiukan vaiken, hätkähti, *vetäytyi koloonsa kuin kastemato*; mutta istahditpas, kaivoit taskustasi tupakkavehkeet – jo kävi taas senpäiväinen supina: Iisakki, Iisakki, hoi, yhäkö sinä niitä maailman rautoja raahaat ja hirsii hiiat! (MO, 11; kurs. EL.)

Toukka vaivaa myös Iisakin poikaa Erkkiä, jolle se esittää vaatimuksen luoda:

Erkkiä ei nukuttanut. Hänen aivonsa olivat taas kuin valtava näyttämö, jolla lukemattomat kuvasarjat samanaikaisesti ja ilman minkäänlaisia väliverhoja kamppailivat pääaiheesta. Kun kuhiseva muurahaisarmeija ne peittivät alleen jonkin vääntelehtivän tunnon, *toukan mielettömän vaatimuksen*, että sen oli muka tehtävä jotakin.

Ura, ala, ammatti, velvollisuus, toisaalla tarve, toisaalla velvollisuus. Ihminen maailmassa ja maailma ihmisessä, eikä mitään punaista lankaa toisesta toiseen, ei edes tietoa, kummassa kulloinkin oli. Tehdä, luoda oman kuvansa mukaan, siis ihmisiä maailmaan vaiko maailmoita ihmiseen? Kun luot, luo maailma, sillä vain maailman luomista voi sanoa luomiseksi.

Tikkarunoon liittyy muitakin metalyyrisiä ulottuvuuksia kuin sisällön vertauskuvallisuus. Itse runon sepittäminen edustaa *mise en abyme* -tyyppiä, jossa reflektion kohteena ovat valmiin taideteoksen sijaan teoksen tuottaminen tai lukeminen.²⁸⁸ Tikkarunon kautta reflektoidaan erityisesti teoksen syntyprosessia, jossa seuraavat neljä piirrettä nousevat keskeisiksi. Runo ensinnäkin syntyy vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa: peikot saavat ajatuksen runon sepittämisestä, kun kuulevat tikan hakkaavan tornikuusta. Tästä ulkomaailman tapahtumasta tulee myös runon pääasiallinen sisältö.

Toiseksi keskeistä on se, että runo syntyy Kukunorin ja Kalaharin yhteistyönä. Peikot lisäävät vuorotellen säkeitä toisensa perään, inspiroituvat toinen toisistaan ja prosessin assosiativisesta luonteesta huolimatta onnistuvat luomaan koherentin runon. Runon sepittäminen on yksi runoelman kohtauksista, joissa peikot saavat yhdessä aikaan jotain merkityksellistä. Se tukee osaltaan seuraavassa alaluvussa käsiteltävää ajatusta, jonka mukaan luomisprosessissa sekä Kukunorin että Kalaharin edustamat ominaisuudet ovat välttämättömiä.

Kolmas piirre, joka runon sepittämisen tapahtumasta nousee esiin, on kieli, jota voi Kukunorin ja Kalaharin ohella pitää kolmantena luovan prosessin tekijänä. Kielen tehtävä tikkarunossa on enemmän kuin vain kuvata todellisuutta. Se luo itse itseään; sana muistuttaa äänteellisesti sitä edeltävää sanaa, ja riimeillä on selvästi generoiva funktio eli niiden tekstiä tuottava rooli korostuu.²⁸⁹

[Kukunor:] Tikka päätään puuhun nakkaa

[Kalahari:] – muttei loukkaa
koskei lakkaa

[Kukunor:] »vaikka jäistä kuusta hakkaa
jotta koko –

[Kalahari:] – kumpu kolkkaa

[Kukunor:] »tikanpolkkaa

Miksi, mitä varten ja minkä tähden? Leivänpöytä? Kunnianko vuoksi? Ei, vaan muurahaisten, aluttomien, loputtomien kuvasarjojen takia *toukan on pakko vääntelehtiä*. Helppo vaali ja perin yksinkertainen elämäntehtävä. (MO, 260; kurs. EL.)

²⁸⁸ Ks. Dällenbach 1989, 75.

²⁸⁹ Riimien generoitumisesta Kukunorissa ks. Hollsten 1995, 151; Katajamäki 2016a, 328–331.

Kielellä leikittely tuottaa merkityksen ja merkityksettömyyden välistä huojuntaa, joka on nonsenselle tyypillistä. *Kukunorissa* kallistutaan lopulta useimmiten merkityksen puolelle, mutta kielen osin autonominen asema pitää jännitettä yllä.²⁹⁰ Katajamäki on pannut merkille, että *Kukunorissa* yleensäkin on tavallista enemmän kielellistä generoitumista, joka perustuu usein riimeihin ja kielellisiin assosiaatioihin. Runoelmaa luonnehtii kielikeskeisyys, joka ilmenee puheena kielestä, nonsenseksi taipuvina kielileikkeinä ja uudissanoina.²⁹¹ Tikkaruno heijastaa näin ilmaisun tasolla runoelmaa kokonaisuudessaan.

Neljäs tekoprosessia koskeva havainto, joka tikkarunoepisodista voidaan tehdä, on editoinnin rooli tai pikemmin sen puute. Sen jälkeen, kun peikot ovat sepittäneet yhdessä runon, *Kukunor* esittää sen uudestaan hieman paranneltuna ja riveihin jäsenneltynä. *Kukunorin* vähäiset toimenpiteet tukevat Viidalla esiintyvää ajatusta, jota käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa: runo syntyy ja kypsyy suurimmaksi osaksi mielessä, josta se lopulta ”vain” siirretään paperille.²⁹²

Pilttiruno ja tikkaruno kommentoivat niin runoelman sisällöllisiä ja kielellisiä piirteitä kuin laajemmin runouden ja siihen liittyvien ilmiöiden eri puolia. Implisiittisellä metalyriikalla on runoissa keskeinen rooli: parodian ja kielellistä ilmaisuakin peilaavan *mise en abyme* -rakenteen kautta ne havainnollistavat kulloinkin kyseessä olevaa poetiikan piirrettä. Pilttiruno ja tikkaruno toimivat esimerkkeinä eräistä metalyyrisistä tehtävistä, joita sisäkertomukset, laulut ja juonen kannalta epäolennaiset kohtaukset *Kukunorissa* saavat. Seuraavaksi käsittelen *Kukunorin* juonellisia piirteitä ja niiden allegorisia merkityksiä ja nostan esiin niitä heijastavia sisäkertomuksia ja kohtauksia. Ekspansiivisen metalyriikan rooli on seuraavassa alaluvussa keskeisemmässä roolissa.

²⁹⁰ Vrt. Hollsten 1995, 147.

²⁹¹ Katajamäki 2004; 2016a, 326–333.

²⁹² Viita itse ei ainakaan kaikkien runojen kohdalla noudattanut periaatetta, vaan hänen runoistaan on olemassa eri versioita (ks. esim. Varpio 1973, 90–91, 110–112, 203). *Kukunor* sen sijaan syntyi nopeasti ja Viita toimitti käsikirjoituksen kustantajalle saman tien. Kirjeiden perusteella kustantaja toivoi käsikirjoitukseen muutoksia, joita Viita ei aluksi suostunut tekemään. Lopulta hän myöntyi joihinkin kuten hänen kustantajalle lähtettämästään kirjeestä ilmenee: ”Olen lukenut *Kukunorin* ja tehnyt siihen jonkun rivin lisää alkuun, keskelle ja loppuun. Kiitos, että kirjoititte, kuten kirjoititte; *Kukunor* hyötyi siitä.” (Sit. Varpio 1973, 129.)

4.2 Allegoriset tapahtumat ja luomisprosessi

Järvi ja erämaa yhdistyvät

Kukunorissa on kaksi tapahtumakulkua, jotka ovat luomisprosessin allegorian kannalta erityisen merkityksellisiä. Ensiksi käsittelen tapahtumaa, jota on pidetty runoelman keskeisimpänä kohtauksena eli järven ja erämaan yhdistymistä Kukunorin unessa. Kuten on useaan kertaan todettu, tapahtumaa ennakoidaan moneen otteeseen ensimmäisessä ja toisessa osassa. Peikot ensinnäkin samastuvat maantieteellisiin kaimoihinsa:

[Kalahari:] – Kuules, Kuku,
tässäpä on kiva luku:
minä olen erämaa,
tietää »Iso Jättiläinen!» –
(KU, 10.)

[Kertoja:] Hys, hän [Kukunor] puhuu, henkäisee
kuin vain sinijärvi voi
(KU, 19.)

[Kertoja:] Kalahari kohahtaa,
Kalahari – erämaa.
(KU, 24.)

Toiseksi, peikot pohtivat valveilla, miten järvi ja erämaa voisivat yhdistyä. Tai tarkemmin sanottuna Kukunor pohtii ja esittää sitä koskevia suunnitelmia, Kalahari sitä vastoin epäilee ja pitää ajatusta järjettömänä:

[Kukunor:] »Kala, saahan
järvi muuttaa erämaahan?»

[Kalahari:] – Saa, jos pääsee vuorten tähden.

[Kukunor:] »Kyllä pääsee, minä lähden!»

[Kalahari:] – Taikomalla
vaiko noin vain aikomalla;
muuten tuskin,
mieletön jo aikomuskin.

[Kukunor:] »Ei, vaan minä lainehdin
aina samaan, aina samaan
sadoin, sadoin miljoonin
lainein, kunnes vankilani
portit puhki koverran.»

(KU, 20.)

[Kukunor:] »Kala, minä pilveilen
yli vuorten, merien,
kunnes löydän – arvaas, kenet?»

[Kalahari:] – Katajaanhan sinä menet!
Älä keinu oksallasi;
kataja on kiukkuinen.
Kas, nyt pääsit patjastasi!

[Kukunor:] »Kunnes löydän – arvaas, kenet?»

[Kalahari:] – Kunpa, kunpa ymmärtäisit,
aivan hiljaa kotiis jäisit,
kysymättä, kaipaamatta
parittoman hornan pariin,
elämättä, kuolematta
kahisevaan Kalahariin.
Nuku, Kuku, nuku jo!

[Kukunor:] »Niinkuin ihmismuumio;
olis sekin nautinto!
Minäpä tuon hiekkaas vettä,
ettet houri sydämettä
etkä hotki neekereitä!
Pitkin pitkään tuulten teitä
niinkuin parvi enkeleitä
yllään poutaperhonen
sinun luokses leijailen.»

(KU, 39–40.)

Jälkimmäisessä järven ja erämaan yhdistymistä käsittelevässä keskustelussa ennakoidaan varsin yksityiskohtaisesti tulevia tapahtumia. Kukunor sanoo lentävänsä Kalaharin luo ”tuulten teitä” yläpuolellaan ”poutaperhonen”, ja kolmannessa osassa hän todella nousee ”poutarinnan” ohjeistamana ja ”trombin” avustamana ilmaan (KU, 43–45). Neljännessä osassa Kukunor laskeutuu sateena Kalahariin eli tuo tämän ”hiekkaa[n] vettä” kuten hän

valveilla ollessaan sanookin tekevänsä. Kalahari puolestaan kutsuu itseään ”parittomaksi hornaksi”; erillään toisistaan Kukunor ja Kalahari ovat parittomia, yhdessä he ovat ”peikkopari” kuten monessa kohdassa tuodaan esiin (esim. KU 7, 14, 27, 84–85).

Ensimmäisessä unijaksossa eli kolmannessa osassa Kukunor on järven olomuodossa, ja pian selviää, että hänen pyrkimyksensä suuntautuu kohti Kalaharin erämaata. Unen alussa on yö. Taivaalla paistaa ”Unikuu”, ja muutkin ympäristön elementit saavat uni-attribuutin: ”Unitaivas. Unimaa. / Unituuli samoaa. / Univuori. Unipuu / kumartuu. / Unisorsa sukeltaa.” (KU, 42.) Vähitellen kuitenkin koittaa päivä. ”Poutarinnaksi” kutsuttu olento tulee esiin ”vuoren riippuvista / uumenista” ja nousee taivaalle:

Poutarinta
verkkaan saapuu, suurenee,
kohoaa
kohti holvin keskustaa.

(KU, 43.)

Poutarinta avaa suunsa ja puhuttelee Kukunoria. Käy ilmi, että he ovat vanhoja tuttuja tuhansien vuosien takaa, poutarintaa on vain kutsuttu vuosien varrella monilla nimillä. Kukunor muistaa hänet Atlantiksena, mutta hän on ollut myös Eeden ja Demokratia. Kukunor pyytää Atlantista johdattamaan hänet Kalahariin: ”Viepä minut Kalahariin!” (KU, 45.) Trombi viskaisee Kukunorin ylös, ja yhdessä hän ja Atlantis lähtevät lentomatkalalle.

Lentomatka ei suju ongelmitta. Kukunor alkaa kesken kaiken väsyä; Atlantiksen mukaan hän rupeaa ”epäilemään” (KU, 47). Tilanne pahenee, kun Kukunor menettää otteensa Atlantiksesta ja katoaa lopulta kokonaan näkyvistä. Tapaus tarjoaa Atlantikselle tilaisuuden kertoa, miten lentomatkat vuoriston yli tavallisesti päättyvät: ”Moni pääsee huippuun saakka, / aniharva huipun taa” (KU, 49). Atlantis luulee hetken, että Kukunorkin on niin kuin valtaosa, kunnes kuulee laulua ja tajuaa, että se on Kukunor:

Ku-ku-Kukunorin ääni!
Kumpi nyt on murtunut,
syyn ja seurauksen ies
vaiko minun pääni?

(KU, 51.)

Kuten sitaatin kolmessa viimeisessä säkeessä, Atlantis kommentoi usein unen tapahtumia ja tuo ne näin toiselle, käsitteelliselle tasolle. Välillä kommentit ovat pitkiä ja näennäisesti asiaan liittymättömiä; allegorinen merkityksen taso on Atlantiksen kautta koko ajan läsnä. Unen lopussa Kukunor ja Atlantis lentävät aron yllä ja näkevät maassa ”pilvenvarjon”, jota Kukunor epäilee omakseen. Kun päivä oli ”täysimmillään”, varjoja ei ollut (KU, 45). Varjon saapuminen merkitsee siis sitä, että päivä on kääntynyt laskuun. Pian ”yö on tullut” ja Kukunor nukahtaa uudestaan (KU, 60).

Toisessa unessaan eli runoelman neljännessä osassa Kukunor saapuu Kalaharin erämaahan. Samalla miljöö ja henkilöhahmot muuttuvat. Ympäristön elementtien unimaisuutta ei korosteta niin kuin ensimmäisessä unessa, eikä Atlantista enää tavata. Kun Kukunor kohtaa Kalaharin, tämä on nääntymäisillään: ”Älä mene, minä näännyn!” (KU, 65.) Hankaluuksien jälkeen Kukunor-pilven onnistuu sataa kuivaan erämaahan, jonka hän lupaa virvoittaa:

Eipä näytä näillä mailla
liian usein sataneen,
mutta pikku hiljaa tästä
päästään puunkin katveeseen.
Hyvä tästä elämästä
vielä tulee, älä sure!
Juo nyt toki kylliksesi,
eihän selvä savivesi
kunnon rumpumahaa pure!

(KU, 72.)

Näin järvi ja erämaa yhdistyvät ja Kukunorin haave käy toteen. Neljäs osa ei kuitenkaan tässä vaiheessa ole puolivälissäkään ja toinen uni jatkuu vielä viidennessä osassa. Peikot vaeltavat yhdessä erämaassa, jossa he kohtaavat erilaisia olentoja ja sattumuksia. Yhdistymisen teeman kannalta keskeinen tapahtuma on se, kun Kukunoria alkaa jälleen väsyttää ja Kalahari neuvo, miten hänen tulee toimia toisella unen tasolla: neuvo ja Kukunorin uni toimivat *mise en abyme* -rakenteena, joka selittää ensimmäisen ja toisen unen yhteyttä.

Kukunor – järvi

Tapahtumien allegorisesta luonteesta annetaan vihjeitä pitkin runoelmaa. Allegorioille tyypillisiä ovat ensinnäkin realistisesta mimesiksestä poikkeavat maailmat ja tapahtumat; allegoriat ovatkin läheistä sukua fantasiakirjallisuudelle. *Kukunorissa* peikkojen maailman yliluonnollisuus tuodaan esiin heti alussa: ”Puhaltaen oiva takka / syttyy ilman halkojakin” (KU, 7). Maailman outouteen kiinnitetään kuitenkin huomiota tavalla, joka poikkeaa fantasiakirjallisuudesta. Yliluonnollisten tapahtumien yliluonnollisuus kyseenalaistetaan myöhemmin, kun takka ei todella syty, vaan se on vain ”syttyvinään” (KU, 19). Kun fantasioissa eriskummallisiin maailmoihin on tarkoitus eläytyä, allegorinen maailma on kuin arvoitus, joka vaatii ratkaisua.²⁹³ Arvoituksellisuus tulee esiin myös kohdissa, joissa kertoja haastaa lukijan ymmärtämään tarinan maailman logiikkaa: ”ymmärrätkös sen” (KU, 27), ”ihminen, / ymmärrätkös sen” (KU, 42). Toisaalta tapahtumille pyritään antamaan määrättyjä merkityksiä kuten esimerkiksi Atlantiksen kommentit osoittavat. Allegorinen merkityksen taso on alituisen läsnä.

Tapahtumien allegorisuutta vahvistaa lisäksi se, että *Kukunor* ja *Kalahari* ovat tyypillisiä allegorisia hahmoja: he ”antavat elämän” abstrakteille käsitteille, asioille ja ominaisuuksille. Peikot eivät ole monitahoisia niin kuin realistiset henkilöhahmot, vaan päinvastoin heissä vaikuttaa yksinkertaistava taipumus, minkä heidän edustamiensa asioiden suhteellinen tarkkarajaisuus saa aikaan. He representoivat ensisijaisesti ideoita, eivät inhimillisiä olentoja.²⁹⁴ Peikkojen edustamat asiat ovat erityisen tärkeitä järven ja erämaan yhdistymisen allegorisuuden kannalta – kyseessä on lopulta heidän yhdistymisensä.

Peikkojen allegoriset merkitykset rakentuvat pääasiassa kolmen elementin, heidän luonteenpiirteidensä, heihin liittyvän symboliikan sekä intertekstuaalisuuden, varaan. Lisäksi peikkojen suhteet toisiinsa ja muihin henkilöhahmoihin paljastavat heistä asioita, jotka luovat merkityksiä. Ilmeisenä esimerkkinä tästä on *Kukunorin* ja *Kalaharin* suhde. Huomionarvoista on myös se, että peikot kytkeytyivät tietynlaiseen kirjallisuuteen, *Kukunor* runouteen ja *Kalahari* tietokirjallisuuteen; allegorisen tason metalyyrinen luonne saa vahvistusta.

²⁹³ *Allegoriasta* ks. *Lyytikäinen* 2013, 45–46; 2014, 18–19.

²⁹⁴ *Allegorisista henkilöhahmoista* ks. *Fletcher* 1964, 26–27, 30, 32.

Kukunor on korostuneen feminiininen hahmo, mikä ilmenee pääasiassa kahdella tavalla. Kukunor ensinnäkin pitää koristautumisesta ja kauniista asusteista. Runoelman alussa hän pukeutuu ”ikinaiselliseen pukuun, / taivaanviiheeseen alushameeseen” (KU, 9). Myöhemmin hän haluaa pukuunsa myös väriin sopivat sukat:

[Kalahari:] – Luen, älä tukista;
vaikka nylon-sukista
luen, luen, luen!

[Kukunor:] »Luepaskin, minä puen
jalkaani ne oitis! Mutta
lue sinisistä,
muut ei sovi leninkiini,
silmiini ja sormuksiini!
(KU, 16.)

Kukunorilla on taipumus eläytyä vahvasti luettuun. Katajamäen mukaan hän ei ”tietoisesti halua vetää jyrkkää rajaa toden ja fiktion välille”.²⁹⁵ Luetut asiat ovat Kukunorille yhtä totta kuin todellisetkin asiat, ja siksi hän voi lukemalla loihtia itselleen siniset sukat. Toiseksi, feminiinisyys ilmenee Kukunorissa äidillisyytenä kuten seuraavassa katkelmassa käy ilmi:

Joskus kirkkain aamuhetkin
tunnen, että kaikki pienet –
linnut, pilvet, kukat, sienet,
oravat ja päästäisetkin –
ovat minun lapsiani;
käykin pehmein askelin
minun lastentarhassani!
(KU, 31.)

Kukunor rinnastuu Viidan tuotannon keskeisiin äitihahmoihin, jotka kaikki ovat ”erityiskykyisiä unen näkijöitä” kuten Katajamäki luonnehtii.²⁹⁶ ”Alfhildin” nimihenkilö kohoaa öisin unessaan miehensä Eemelin luo taivaaseen ja katselee sieltä Pispalan ”kotoista mäkeä” ja sen asukkaita. Uniensa kautta Alfhild yhdistää maan ja taivaan ja luo niistä harmonisen kokonaisuuden, kuten johdantoluvussa esitin. Valveilla ollessaan Alfhild julistaa rakkauden sanomaa lastenlapsilleen. Alfhildin lailla Kukunor lentää unessaan

²⁹⁵ *Katajamäki 2016a*, 285–286.

²⁹⁶ *Ks. Katajamäki 2016a*, 89.

miespuolisen serkkunsa Kalaharin luo ja myös häntä ajava voima on rakkaus: ”Minä taidan rakas- jaa, / enpä sitä sanokaan, / ettei kukaan tietää saa, / tietää saa, / tietää saa”, laulaa Kukunor lentäessään Kalaharin luo (KU, 63). Rakkauden lisäksi usko on Kukunorissa voimakas. Siinä missä rakkaus laittaa Kukunorin liikkeelle, usko on voima, jonka avulla hän pääsee perille määränpäähensä.²⁹⁷ Kukunorin feminiinisyyden näin kaksijakoinen. Koristautumisen halu saa kielteisiä merkityksiä, kun taas äidillisiksi piirteiksi Viidalla määrittyvät usko ja rakkaus osoittautuvat tärkeiksi lentomatkan onnistumisen kannalta.

Kukunoriin liittyvä symboliikka on niin ikään kaksijakoinen, mistä hyvä esimerkki on Kukunorin yhteydessä toistuva väri sininen. Pukeutumisen ja koristautumisen yhteydessä esiintyvällä sinisten sukien motiivilla on kielteisiä konnotaatioita, sillä sanalla *sinisukka* on ennen kutsuttu pilkalliseen sävyyn oppineita ja taiteisiin perehtyneitä naisia. Toisaalta kristillisessä symboliikassa sininen symboloi jumalallista ja ylimaallista. Antiikissa se on veden tunnus, romantiikassa kaipuun väri. Väri liittyy myös kahteen muuhun Kukunoriin kytkeytyvään symboliin, järveen ja taivaaseen. Kukunor-järvi jo etymologiansa puolesta tarkoittaa sinistä järveä, mutta runoelmassa väri yhdistetään järveen eksplisiittisestikin: ”Ja se järvi, sepäs vasta, / se on, se on sininen!” (KU, 18).²⁹⁸ Vesi-elementti yleisemminkin on keskeinen Kukunorin hahmossa (KU, 23, 39–40). Vesi on perinteinen elämän symboli, ja veden elämää tuova ja virvoittava vaikutus on tärkeä Kukunor-järven ja Kalaharin erämaan yhdistymisessä.

Keskeisin Kukunoriin liittyvä symboli on uni. Uni leimaa koko runoelmaa, mutta erityisesti se kytkeytyy Kukunorin hahmoon, jonka unia tarinassa seurataan. Kukunor kutsuu unen näkemistä ”pilveilyksi” (KU, 39, 58, 84). Hänellä on pilveilyyn suorastaan pakonomainen tarve kuten seuraavassa Kukunorin repliikissä ilmenee:

[Kukunor:] ”[...] Katsos, olen sellainen
 mielikuvitusih, no –
 pei, ei, järv-pil-pilvinen,

²⁹⁷ Moreenin keskeisin äitihahmo Joosefiina näkee puolestaan enneunia. Hänen merkittävin unensa on se, jossa paljastuu, että Pispalan mäki on kultaa. Unen nähtyään Joosefiina on vakuuttunut, että näin todella on. (MO, 167–168.) Ks. myös *Katajamäki 2016a*, 89; *Niinimäki 2015*, 215–217.

²⁹⁸ Ks. *Varpio 1973*, 132.

joka, joka – sano jo,
miksi minä pilveilen!”
(KU, 58–59.)

Kukunor esittää, että ilman unia hän ei pysy hereillä: ”Kas, minä – / minä olen sellainen, / etten pysy valveillani, / jollen näe uniani” (KU, 83). Paradoksin voi ymmärtää arkisesti niin, että ihmisen on välillä nukuttava, jotta hän jaksaa valvoa, mutta se viittaa myös siihen, että uni on Kukunorin ensisijainen todellisuus. Viidalla uni edustaa arkitodellisuudesta poikkeavaa tietoisuutta; kuten ”Alfhildissa” todetaan, äideillä on aivan erityinen kyky ”kohota unessa pilvien alta, / ja katsella korkeammalta” (BE, 6).²⁹⁹ Edellisissä luvuissa käsitellyissä runoissa unet liittyivät läheisesti myös poeettiseen luomiseen. ”Betonimylläri” on tästä hyvä esimerkki, ja ”Luominen”-runossa suorastaan kehoitetaan luomaan näkemällä unta: ”Mitä ei voi silmin vajain / nähdä, siitä unta nähkää” (BE, 120). ”Maailmankaikkeus”-runossa puhuja luo ”haaveen lunta”, ja luvussa 2 käsitellyssä ”Kesäyö”-runossa unella on keskeinen rooli pastorin luomisprosessissa. Vastaavasti Kukunorin kohdalla korostuu unen ohella mielikuvitus; muiden ilmenemismuotojensa ohella hän kutsuu itseään ”mielikuvitusih[miseksi]”. Lumi, joka Viidalla esiintyy luomisen ja mielikuvituksen merkityksissä, liittyy niin ikään Kukunorin hahmoon; onhan lumi veden yksi olomuodoista. Siinä missä Kalahari on kotonaan reaalisessa, tosiasioiden maailmassa, Kukunor on kotonaan unen, runouden ja mielikuvituksen maailmassa.

Toisaalta unet, kuten muut Kukunoriin liittyvät luonteenpiirteet ja symbolit, voivat ilmetä myös kielteisesti. Kalahari vertaa Heluna Himagon-Kamelungliangelon runoa ”pitkään uneen / ilman tulppaa unohtuneen / kaljapytyn vanteeksi” (KU, 13). Unen liiallisuus on saanut aikaan sen, että kaljapytty on valunut tyhjäksi ja jäljelle ovat jääneet vain vanteet; runo on tyhjentynyt sisällöstä ja jäljellä on ainoastaan sen muoto.³⁰⁰ Toisaalla Kalahari erottelee puolestaan kahdenlaista unennäköä, ”pilveilyn” ja ”ilveilyn”, joista jälkimmäinen on hänen mukaansa ”vaarallista” (KU, 84).

Kukunorin ensimmäisen unen miljöö kytkeytyy eri tavoin Kukunorin hahmoon. Esimerkiksi ympäristön keskeinen elementti on Kukunor-järvi. Toinen Kukunoriin liittyvä

²⁹⁹ Ks. myös *Varpio* 1973, 85.

³⁰⁰ *Katajamäki* 2016a, 118.

elementti on ”poutarinta”, joka saa myös nimen ”Atlantis”. Järven ja poutarinnan vastavuoroista suhdetta enteillään ensimmäisessä valvejaksossa:

Ja se järvi, sepäs vasta,
se on, se on sininen!
Niinkuin taivas peikkolasta
katsois vaiti, hymyillen –
tai kuin peikko äitiään,
niinpä kätkee ihmeen ikuisen
sieluunsa tuo järvi järvien,
Kukunor nimeltään.

(KU, 18.)

Tekstissä esiintyvä hymyn motiivi esiintyy myös ensimmäisen unen alussa, jossa poutarinta saapuu paikalle:

Poutarinta
verkkaan saapuu, suurenee,
kohoaa
kohti holvin keskustaa.
[...]

Kuka, mikä hymyilee?
Mikä tämä on?

(KU, 43.)

Ensimmäisen unen ympäristöä voidaan perustellusti nimittää Kukunorin piiriksi. Häneen liittyvä symboliikka on siellä korostuneesti esillä; oikeastaan koko miljöö ja henkilöhahmot ilmentävät Kukunorin henkilöahmoa. Vastaavasti toisen unen ympäristö, erämaa, on Kalaharin piiri.

Ensimmäinen uni – ja Kukunorin hahmo yleensä – rinnastuu Viidan runoissa toistuvaan unen piiriin. Kuten edellisessä luvussa esitin, ”Betonimylläriissä” unen piiri eli puhujan ensimmäinen uni kytkeytyy kansanrunouden tuonelaan sekä raamatulliseen taivaaseen. Se on paikka, josta visio, Sana ja luotteet ovat peräisin. Kukunorin ensimmäisessä unessa visioihin viittaavat esimerkiksi Atlantikset toiset nimet, Eeden ja Demokratia, jotka kumpikin ovat ideaalisten tai utooppisten paikkojen nimityksiä. Unen piiriin viittaa myös ensimmäisen unen alleviivattu unimaisuus. Kaikki ympäristön elementit saavat määritteen uni: ”Unitaivas. Unimaa. / Unituuli samoaa. / Univuori. Unipuu / kumartuu. / Unisorsa

sukeltaa.” (KU, 42.) Seuraavan unijakson yhteydessä uni-määritettä ei esiinny. Ensimmäinen uni on ”unimaisempi” kuin toinen.

Ensimmäiseen uneen liittyvät intertekstuaaliset kytkökset tukevat unen piiriin liittyvää visionaarista tematiikkaa. Keskeiset pohjatekstit tulevat esiin seuraavassa Kukunorin ja Atlantiksen välisessä sananvaihdoissa:

[Kukunor:] »Mikä vauhdinhurmio!
Terve, kaihonkaukalo!
Atlantis, hei, siivet sain,
olen vapaa, antaa mennä!»

[Atlantis:] – Ylemmäksi! Lennä, lennä,
kohta alkaa vuoristo!
De profundis, Kukunor –
excelsior, excelsior!

[Kukunor:] »Kuuko tuo vai aurinko?»

[Atlantis:] – Mikä lienee, siitä viis,
kunhan uskot unelmiis!
(KU, 46.)

Kukunor on juuri noussut ilmaan ja lähtenyt Atlantiksen kanssa lentomatkalle kohti Kalaharia. Vuoropuhelusta voidaan erottaa jopa neljä pohjatekstiä. ”De profundis” on ensinnäkin sitaatti Psalmista 130, jonka latinankielinen käännös alkaa sanoilla ”De profundis clamavi et ad te Domine” (”Syvyydestä minä huudan sinua Herra”). Psalmin puhuja rukoilee Herraa kuulemaan häntä. Hän kaipaa yhteyttä Jumalaan ja odottaa tätä ”hartaammin kuin vartijat aamua”.³⁰¹ Viittaus psalmiin motivoituu visionaarisen runoilijan tematiikasta käsin; psalmeihin viittasivat myös ”Tomu”- ja ”Rukous”-runojen transspondenssia tavoittelevat puhujat. Sitaatti ilmentää myös kirjaimellisesti Kukunorin suuntaa: hän pyrkii syvyydestä kohti korkeuksia, vuorten huipulle ja niiden yli.

Fraasit ”De profundis” ja ”Excelsior” viittaavat toisaalta Uno Kailaan ja Juhani Siljon samanimisiin runoihin.³⁰² Kailaan *Silmästä silmään* -kokoelmassa (1926) on osasto nimeltään ”De profundis”, jonka nimirunon ensimmäinen säkeistö kuuluu seuraavasti:

³⁰¹ Ps. 103:6.

³⁰² Katajamäki mainitsee tässä yhteydessä Kailaan ja Siljon lisäksi Jaakko Haavion ”Excelsior”-runon kokoelmasta *Ikäkeväät* (1947) (Katajamäki 2016a, 84). Ks. myös Varpio 1973, 140.

Viel' äsken uskoin: nyt on tieni avoin,
ja vuoret odottavat huipuin sinisin –
Sisyphos, veljeni, sun varjos tavoin
taas suistu in rotkoihin.

(Kailas 1926, 77.)

Syvyys ja korkeus, rotko ja vuorenhuiput, muodostavat runon kiinnekohdat. Ensimmäisessä säkeistössä puhuja on rotkossa, jossa hän ihmettelee, miten hän vielä vähän aikaa sitten nousi toiveikkaana kohti vuorenhuippuja. Hän rinnastaa itsensä Sisyyfokseen, joka antiikin myytin mukaan sai rangaistuksen vierittää kiveä vuorenhuipulle. Aina kun Sisyyfos pääsi huipulle, kivi vieri alas ja hänen oli aloitettava työ uudelleen.³⁰³ Nouseminen ja putoaminen vuorottelevat Kailaan puhujan elämässä. Toinen säkeistö kuvaa vielä rotkon kauhuja, mutta kolmannessa ja samalla viimeisessä säkeistössä toivo herää hänessä jälleen. Aurinko paistaa rotkoon kutsuvasti. Se enteilee uutta nousuyritystä – ja putoamista.

Siljon *Runoja*-kokoelman (1910) ”Excelsior” kuvaa samankaltaisen tilanteen kuin Kailaan ”De profundis”. Kun *de profundis* merkitsee *syvyydestä*, tarkoittaa *excelsior korkeammalle*. Siljon runossa aurinko suorastaan käskää puhujaa luokseen:

Kuin jännitetty jousi on tahtoni mun.
Sain auringolta käskyn ja määrän
ma kukkuloille nousta elon kirkastetun
ja käydä ohi tien monen väärän.

(Siljo 1910, 19.)

Seuraavissa säkeistöissä puhuja vertaa kohtaloaan ystäviensä kohtaloihin. Hekin olivat kuulleet auringon käskyn, mutta epäonnistuneet sen täyttämässä. Jotkut sammuiivat ”korpisaloihin”, toiset tyytyivät maallisiin iloihin. Puhuja ei ole luopunut tehtävästään. Hän on saanut auringolta ”näyt korkeat”, joita seuraten hän nousee kohti kukkulanhuippua. Väsymisen mahdollisuus varjostaa kuitenkin hänen matkaansa: ”Jos väsyn kesken, turhaan ma tuhlanut lien / kevät-aikani, mi aavikolle kuoli.”³⁰⁴ Saavuttaako puhuja koskaan huippuja, jää avoimeksi.

Vuorelle kohoaminen sekä mahdollinen tai suorastaan todennäköinen epäonnistuminen yhdistävät Kailaan ja Siljon runot Kukunorin ensimmäiseen uneen. Myös Kukunor on

³⁰³ *Sisyyfos-myytistä ks. Castrèn ja Pietilä-Castrèn 2006, 527.*

³⁰⁴ *Siljo 1910, 20.*

matkalla vuorenhuipuille ja myös hänen matkaansa varjostaa epäonnistumisen vaara. Kesken lennon Kukunor väsyä, mutta Atlantis varoittaa häntä pysähtymästä:

– Rupeatko epäilemään?
Lennä, ettei käy kuin noiden
kuvatauluvuoristoiden
nuolijoiden –
kruunaajien, jotka jäivät
kerran hiukan lepäilemään:
siinä ovat iät päivät
tyylikkäästi umpijäässä
kukin muumionsa päässä.
Ylös, yli Himalajan!
(KU, 47–48.)

Atlantiksens varoituksessa huomionarvoista on vesisymboliikka. Veden muodossa olevalla Kukunorilla on vaarana jäätyä, jos hän jää ”hiukan lepäilemään”. Jäisiin vuorenhuippuihin on viitattu vähän aikaisemmin puheenvuorossa, jossa Atlantis selvittää Kukunorille, että vuorenhuipulla häikäisevä aine on ”jäätä, järki jäätä, / vartijasi ikiunta” (KU, 47). Jään olomuoto ja ”ikiuni” ovat kumpikin Kukunorin symbolisten ominaisuuksien kielteisiä ilmenemismuotoja. Kuten Heluna Himagon-Kamelungliangelon kohdalla ”pitkä uni” saa aikaan sisällön tyhjentymisen, vuoristo on ”tyylikkäästi umpijäässä / kukin muumionsa päässä”. Unen ja onttouden määreet sopivat muumiometafaaraan. Muumiot ovat ensinnäkin kuolleita ihmisiä; ne nukkuvat ”ikiunta”. Toiseksi, niiden säilyminen on varmistettu palsamoimalla, jossa ruumiista poistetaan sisäelimet ja aivot.³⁰⁵ Edellä siteeratun katkelman puhe ”kuvatauluvuoristoista” viittaa puolestaan Atlantiksens aiempaan repliikkiin, jossa hän kehottaa Kukunoria nousemaan ylös ja lähtemään liikkeelle perusteenaan, että ”itsessäs on kuva vain”. Vesi ei saa jäätyä, eikä kuva jäädä kuvaksi. Kuvasta on tehtävä totta, mikä tapahtuu menemällä Kalaharin erämaahan.

Kukunorin päämääränä ei ole vain päästä vuorenhuipuille vaan niiden yli. Kun Kukunor hetkellisesti katoaa näkyvistä Atlantis toteaa: ”Moni pääsee huippuun saakka, / aniharva huipun taa” (KU, 49). Vaarana ei ole ainoastaan rotkoon putoaminen vaan myös

³⁰⁵ Kukunor mainitsee ”ihmismuumion” samassa yhteydessä toisessa valvejaksossa, jossa hän esittää suunnitelmansa siitä, miten hän pääsee Kalaharin erämaahan. Kalahari varoittaa Kukunoria tulemasta erämaahan, mutta Kukunor vastustaa sanomalla: ”Niinkuin ihmismuumio; / olis sekin nautinto!” (KU, 40).

pysähtyminen, huipulle jäätyminen. Kukunorin on päästävä pois ensimmäisestä unesta, jotta hän ei vaivu ”ikiuneen”. Varpio tulkitsee jään peitossa olevien vuorenhuippujen symboloivan ”mielikuvituksetonta järkeä”, mutta itse asiassa se tarkoittaa päinvastaista eli järjetöntä mielikuvitusta.³⁰⁶ Ensimmäisen unen elementit koostuvat pelkästään Kukunorin piirteistä, joista yksi oli mielikuvituksen korostuminen. Mielikuvitus tuottaa vain sisällyksettömiä kuvia. Varsinainen sisältö saadaan toisesta unen piiristä, Kalaharin edustamasta järjen ja tiedon erämaasta. Jäässä oleva järki on itseriittoisen mielikuvituksen peitossa, ja se pitää sulattaa, jotta sen varat saadaan käyttöön.

Ennen kuin käsittelen tarkemmin Kalaharin allegorisia merkityksiä, tarkastelen neljättä pohjatekstiä, joka edellä siteeratusta dialogin katkelmasta voidaan havaita. Kun Kukunor on noussut ilmaan, hän kysyy Atlantikselta, mikä ylhäällä loistava taivaankappale on. Atlantis vastaa, että sillä ei ole väliä. Väliä on sillä, mihin uskoo:

[Kukunor:] »Kuuko tuo vai aurinko?»

[Atlantis:] – Mikä lienee, siitä viis,
kunhan uskot unelmiisi!

(KU, 46.)

Dialogin katkelma sisältää alluusion Eino Leinon runoon ”Hymyilevä Apollo”, joka on kolmiosaisen sikermän ”Hymni” viimeinen osa.³⁰⁷ ”Hymyilevä Apollo” jatkuu suoraan siitä, mihin sitä edeltävä runo, ”Laulu metsälle”, jää. ”Laulu metsälle” -runossa puhuja kuvaa lapsuutensa taloa ja äidin sinne tuomaa lämpöä ja onnea. Äidin kuoleman myötä talo kuitenkin kylmenee, sen valot sammuvat ja puhuja lähtee maailmalle harhailemaan. Kun puhuja palaa kotiin matkoiltaan, hän huomaa, että ikkunoissa palaa taas valo. Hän ymmärtää, että kyseessä on ”valheen valo”, hänen omaa toiveajatteluaan, mutta on kuitenkin onnellinen: ”Oi, vilkkuos valheen valo! / Mitä siitä jos pieni on mökkini vaan, /

³⁰⁶ Varpio 1973, 136. *Katajamäki puoltaa Varpion tulkintaa, mitä hän perustelee sillä, että ”hieman aiemmin, peikkojen vielä hakiessa unta, Kukunor epäsuorasti rinnastaa ’ihmismuumiot’ ja sydämettömyyden (Ku, 40)”. (Katajamäki 2016a, 150, 176.) Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Kukunor viittaa ”ihmismuumiolla” itseensä, tai siihen, mikä hänestä tulee ilman Kalaharia. Sydämettömyys taas viittaa Kalahariin, tai siihen, mikä Kalaharista tulee ilman Kukunoria kuten seuraavasta Kukunorin repliikistä ilmenee: ”Niinkuin ihmismuumio; / olis sekin nautinto! / Minäpä tuon hiekkaas vettä, / ettet huori sydämettä” (KU, 40).*

³⁰⁷ Ks. Kunnas 1981, 51.

kun mulle se suuri on talo!”³⁰⁸ Puhuja toteaa, että ei ole väliä, onko jokin asia totta vai valhetta, vaan sillä, minkä merkityksen ihminen antaa asialle. Sikermän viimeisessä runossa ”Hymyilevä Apollo” äiti ilmestyy puhujalle ja pukee ajatuksen sanoiksi seuraavalla tavalla:

»Ken uskovi toteen, ken unelmaan, –
sama se, kun täysin sa uskot vaan!
Sun uskos se juuri on totuutes.
Usko poikani unehes!»

(Leino 1898, 20.)

Äiti kehottaa puhujaa seuraamaan uniaan. Maailman teillä ruhjoutunut puhuja kääntää elämänsä suunnan ja ottaa uudeksi johtotähdekseen Apollon. Apollo on runouden ja musiikin jumala, ja Leinon runossa hän hallitsee hymyllä, lemmellä ja laululla.³⁰⁹

Kukunorin ja Atlantiksen vuoropuhelu mukailee Leinon runon äidin repliikkiä. Leinon runon ”tosi” ja ”unelma” on *Kukunorissa* muutettu niiden symbolisiksi vastineiksi, auringoksi ja kuuksi. Kun Kukunor kysyy, onko taivaalla näkyvä kappale kuu vai aurinko, Atlantis vastaa Leinon runon äidin tapaan: ”Mikä lienee, siitä viis, / kunhan uskot unelmiis!” Kummassakin runossa sanoma on sama: usko tekee asiat todeksi, ei se, mikä on objektiivisesti totta.

”Hymyilevän Apollon” ja *Kukunorin* ensimmäisen unen kytkevät toisiinsa myös hymyn motiivi. Edellä olen maininnut kaksi *Kukunorin* kohtaa, jossa motiivi esiintyy. Ensimmäisessä osassa Kukunor-järveä kuvaillaan seuraavasti: ”Niinkuin taivas peikkolasta / katsois vaiti, hymyillen – / tai kuin peikko äitiään, / niinpä kätkee ihmeen ikuisen / sieluunsa tuo järvi järvien, / Kukunor nimeltään” (KU, 18). Ensimmäisen unen alussa taas ”poutarinta” nousee taivaalle, ja pian sen jälkeen esitetään kysymys: ”Kuka, mikä hymyilee?” (KU, 43). Kolmannen kerran hymy mainitaan ensimmäisen unen puheenvuorossa, jossa Atlantis puhuu ”sielun syntysanasta”: ”haluaisin sentään kuulla / puhuttavan sillä suulla, / jonka hymyn kutsumana / syttyi sielus syntysana” (KU, 52). *Kukunorissa* ”taivas” herättää sielun hymyllään, kutsuu sitä luokseen ja laittaa sen voimavarat liikkeelle. Taivas rinnastuu myös äitiin; kuten Leinolla, Viidalla äiti ja äidin usko toimivat runoilijan visionaaristen unelmien voimanlähteenä.

³⁰⁸ Leino 1898, 18.

³⁰⁹ Leino 1898, 21.

Kalahari – erämaa

Siinä missä Kukunorissa korostuu feminiinisyyks, mielikuvitus ja rakkaus, Kalahari edustaa perinteisesti maskuliiniseksi miellettyä rationaalista ajattelua ja empiiristä tietoa. Valvejaksoissa Kalaharin tiedonjano tulee esiin siinä, että hän selostaa usein tietokirjasta lukemiaan asioita: ”Kas, se kirja tiesi, että / happikaasun yhtymistä / vetykaasuun seuraa, kuules – / seuraa hirmuräjähdyks, / mutta – mikä järjestys: / vetyhappi, se on – vettä!” (KU, 23.) Tietoon suhtaudutaan runoelmassa pääasiassa myönteisesti. Tietokirjan lukeminen toimii esimerkiksi kimmokkeena sille, että ajatus järven ja erämaan yhdistymisestä ylipäänsä syntyy. Kalaharissa rationaalisuus ilmenee kuitenkin myös skeptisyytenä. Hän ei esimerkiksi usko, että järvi ja erämaa voisivat yhdistyä, koska tosiasiat ovat sitä vastaan. Samoin kuin Kukunorin edustamat piirteet ja asiat saavat sekä myönteisiä ja että kielteisiä ilmenemismuotoja, Kalaharissa usko tosiasioihin johtaa skeptisyyteen ja ”sydämettömyyteen” (KU, 40). Keskeisin Kalahariin liittyvä symboli on erämaa. Vastaavasti kun Kukunorin mielikuvitus tarvitsee Kalaharin järkeä ja tietoa, Kalaharin järki tarvitsee Kukunorin eläväksi tekevää mielikuvitusta.

Toisen unijakson miljöönä toimii Kalaharin erämaa. Kun Kukunorin edustamaa unen piiriä luonnehti onttaus, sisällöllinen tyhjyys, erämaata luonnehtii runsaus. Runsaus ilmenee kahdessa runoelman kohdassa listan muodossa. Ensimmäinen lista löytyy toisesta osasta, jossa Kalahari kuvailee Kukunorille erämaata:

[Kalahari:] Kunpa, Kuku, tietäisit,
 kuinka monet kamelit,
 aasit, joet, kaupungit,
 jumalat ja kulttuurit
 erämaa on ahmaissut
 ja hiekkaa päälle kahmaissut;
 kunpa, Kuku, tietäisit,
 mitä myrsky merkitsee –
 minkä verran ilma painaa
 silloin, kun maa aaltoilee!
 Katsos, silloin tuulee!
 [...]
 Kunpa, kunpa tietäisit,
 mitä kuivuus merkitsee –
 mitä sade, milloin sataa,
 sataa jotta –; silloin sataa.

(KU, 29.)

Kalahari kuvaa erämaata ahmatiksi, joka syö kokonaisia kaupunkoja ja kulttuureja ja hautaa ne hiekkaansa. Samalla tavalla kuvaa itseään Aika, joka on yksi erämaan hahmoista toisessa unijaksossa: ”Olen Kätkö / Enkä Pelkää Löytävätkö / Mitä Oli Kaiken Kätkin / Kaikki Aarten-Löytäjätkin” (KU, 70). Aika ja erämaa rinnastuvat toisiinsa; kumpikin sisällyttää itseensä koko maailman.³¹⁰

Toinen erämaahan liittyvä lista esiintyy toisessa unijaksossa, jossa Kalahari kertoo Kukunorille, mitä hän on erämaassa tutkinut:

[Kalahari:] – Minä pengoin kaupungitkin,
ullakot ja liiteritkin,
tutkin helmet, delfiinitkin,
öljyt, malmit, fosfaatitkin,
jyvät jätin, kuoret kitkin,
tyhjät tuisin mihin mitkin –
niitä myöten plätkin plitkin
tullessas kai kiitelitkin!
(KU, 82.)

Valveilla Kalahari ilmaisee kaihoa (”Kunpa, Kuku, tietäisit”) puhuessaan erämaahan hautaantuneista asioista. Unessa, mielen erämaassa, hän on sitten päässyt ”penkomaan” niitä. Ensimmäisen listan yhteydessä toistuvat *tietää-* ja *merkitä-*verbit korostavat tiedon ja ymmärtämisen roolia erämaan asioiden haltuun ottamisessa. Lista-muoto sinänsä ilmentää empiirisen tiedon loputonta runsautta. Erämaa kaipaa kuitenkin virvoitusta; sen kohdalla voidaan puhua ”mielikuvituksettomasta järjestä”.³¹¹

Erämaa on perinteisesti symboloinut henkistä kuivuutta. *Kukunorin* yhteydessä on mainittu Kailaan runo ”Autio maa”, jossa tämä symbolin merkitys korostuu.³¹² Kailaan runon ja *Kukunorin* välillä onkin useita motiivitason kytköksiä, ja Kalaharin erämaasta

³¹⁰ Ks. myös Katajamäki 2016a, 183–184.

³¹¹ Vrt. Varpio 1973, 136.

³¹² Katajamäki 2016a, 82. Aikalaiskritiikeissä Kukunor yhdistettiin edellisenä vuonna Nobelin palkinnon saaneeseen Eliotiin ja tämän teokseen Autio maa (1922), jonka suomennos ilmestyi samana vuonna kuin Kukunor. Katajamäen mukaan syynä rinnastukselle olivat Eliotin ajankohtaisuuden lisäksi lähinnä runoelman vaikeaselkoisuus ja hämäryys (Katajamäki 2016a, 14). Tutkimuksissa on tuotu esiin, että Viidan ja Eliotin teoksen jakavat erämaan virvoittamisen motiivin, mutta muuten teosten välisiä kytköksiä ei ole lähdetty tutkimaan (ks. Katajamäki 2016a, 82; Kunnas 1981, 51; Marjanen 1967, 488).

käyttämä erikoinen verbi *ahmia* toimii suoranaisena alluusiona Kailaan runoon. ”Autio maa” -runon kaksi ensimmäistä säkeistöä kuuluvat seuraavasti:

Sieluni maa on
ääretön niinkuin Aasia,
autio jäämeren lailla.
Harmaata hiekkaa,
hiekkaa ja harmaita paasia
kaikkea kasvua vailla.

Aikoja sitten
jäljet on karavaanien
hiekka ahminut siellä.
Kangastus mikään
ei näy luoksensa maanien
katseen tyhjällä tiellä.

(Kailas 1928, 33–34.)

Ensimmäisen säkeistön kolmessa ensimmäisessä säkeessä esiintyy motiiveja, jotka luonnehtivat ennemmin Kukunoria kuin Kalaharia, nimittäin ilmaisut ”sielun maa”, ”Aasia” ja ”jäämeri”. Kuten edellä kävi ilmi, Kukunorin yhteydessä toistuu sana ”sielu”. Kukunor-järvi puolestaan sijaitsee Aasiassa, mikä runoelmassakin tuodaan esiin (KU, 18). Veden olomuodossa olevan Kukunorin vaarana oli taas jäätyminen eli ikuinen uni.

Kailaan runon ensimmäisen säkeistön kolme viimeistä säettä, jossa ”hiekka” on ”harmaata” ja ”kaikkea kasvua vailla”, rinnastuvat puolestaan *Kukunorin* toiseen uneen eli Kalahariin. Kalaharin erämaakin on väriltään haalistunut: ”hei, hei, älä päästä vettä / enää nenääs, ettei lähde / viimeinenkin värin tähde!”, sanoo Kukunor serkulleen (KU, 72). Kalahari on myös kuiva ja puuton: ”Eipä näytä näillä mailla / liian usein sataneen, / mutta pikku hiljaa tästä / päästään puunkin katveeseen” (KU, 72). Kailaan ja Viidan erämaasymboliikkaa yhdistää lisäksi ajan kulumisen ja unohduksen merkitykset. Kailaan runon toisessa säkeistössä erämaan hiekka on ”ahminut” muinoin siellä kulkeneiden ”jäljet”. *Kukunorissa* Aika on haudannut paitsi kaikki aarteet, myös ”aartenlöytäjätkin”.

Kun Kukunor-pilvi on satanut Kalaharin erämaahan, peikot jatkavat matkaa yhdessä. Kesken kaiken Kukunoria alkaa kuitenkin väsyttää. Viitaten aiempaan lentomatkaansa, joka vei hänet yhdeltä unen tasolta toiselle, hän haluaa päästä takaisin ”tuulenselkään” ja kysyy Kalaharilta lupaa ”pilveillä”:

- [Kukunor:] Kala-kulta, ethän sinä
pahastu, jos pikkusen
silloin tällöin pilveilen?»
- [Kalahari:] – No, jos kunnon pilveilyä –
muttei mitään ilveilyä –
katsos: se on vaarallista!
- [Kukunor:] »Voi, kun ihan kaikki aina
on niin monihaarallista!»
- [Kalahari:] – Joka keidas mielees paina,
mutta mitään antamatta
älä puita heijastele!
Maksa ensin unilaina;
astu hiekkaan, kuljeskele –
oppaatta ja kantajatta,
nouse portaanantajatta,
leijaa, – luita heijastele!
- (KU, 84.)

Kalahari neuvoo Kukunoria, miten tämän tulee pilveillessään toimia. Sitaatin viimeinen repliikki jakautuu kahteen osaan. Neljässä ensimmäisessä säkeessä Kalahari puhuu ”keitaista” ja ”puista”, neljässä viimeisessä taas ”hiekasta” ja ”luista”; hän puhuu siis kahdesta eri paikasta. Puolipiste neljännen säkeen jälkeen viittaa rinnastussuhteeseen. Neljännessä säkeessä Kalahari kehottaa Kukunoria maksamaan ”unilainan” takaisin, mikä puolipisteen perusteella rinnastuu hiekassa ”kuljeskeluun” ja ”luiden heijasteluun”. Ajatus lainasta esiintyy myös ensimmäisessä unijaksossa, jossa Atlantis kehottaa Kukunoria lentämään vuorien yli erämaahan asti: ”Ylös, yli Himalajan! / Ylös, ylemmäksi, vaikka / ilma loppuis! Vaeltajan / velkojaton lepopaikka / olla voi vain erämaa.” (KU, 48.) Unilaina liittyy Viidalla toistuvaan vaatimukseen yhdistää visiot ja todellisuus, unen piiri ja aistien ja aivojen piiri. Vision saaminen tuo mukanaan velvollisuuden, joka täytetään ”heijastelemalla” erämaan luita eli tuomalla eloa kuolleeseen empiriseen maailmaan.

On epäselvää, missä vaiheessa Kukunor nukahtaa, sillä nukahtamisen hetkeen ei suoraan viitata. Jossain vaiheessa Kukunor kuitenkin huomaa, että Kalahari syö makkaraa, mikä kauhistuttaa häntä: ”olemmeko – / tosissamme ihmisiä!” (KU, 87). Uni on muuttunut painajaiseksi. Varpio tulkitsee makkaran syömisen viittaavan suomalaiseen kulttuuriin: ”Näyttää ilmeiseltä, että runosadun Kalaharin erämaa rinnastuu osaksi myös Suomeen ja

Suomen kulttuuriin, joka tarvitsee Viidan runouden ja mielikuvituksen raikasta vettä – runon mukaan siellä elää ’valkoneniä’ ja syödään suomimakkaraa!”³¹³ Suomalainen kulttuuri on esillä nimenomaan unen unen unen erämaassa, jossa peikot ”suomimakkaran” syömisen lisäksi ovat muuttuneet ”myöhäis-Kalevala-kulttuuriksi” (KU, 89, 91). Kohtaus, niin kuin Kalaharin pilveilyä koskevat neuvot, toimii *mise en abyme* -rakenteena, jonka tehtävä on selittää järven ja erämaan sekä niiden yhdistymisen allegorisia merkityksiä.

Vaikka Kukunorin nukahtamista ei kuvata, hänen heräämisensä kyllä. Pian sen jälkeen, kun uni on saanut painajaisen piirteitä, Kalahari herättää Kukunorin ja palauttaa hänet unen unen tasolle eli siihen erämaahan, josta hän lähti toiselle lentomatkalleen:

[Kalahari:] – Kuku, Kuku, älä nyt!
 Sinä, sinä menehdyt!
 Näit – unta –! Näit unta!
 Minuakos pelästyt?
 Olen Kala, Kalahari!
 Näit unta, usko nyt!

[Kukunor:] »Senkin, senkin salakari!
 Olipa se – pahaa unta –
 kuin, kuin – ihmiskäärmekunta!»
 (KU, 92.)

Se, että ainoastaan Kukunorin herääminen, ei nukahtamista, kuvataan, on johtanut erilaisiin tulkintoihin unen tasoista, joissa tarinassa liikutaan. Katajamäen mukaan Kukunor nukahtaa runoelman aikana vain kaksi kertaa: ensimmäisen kerran toisen osan jälkeen, jolloin hän siirtyy ensimmäiseen uneen eli unen piiriin, sitten ensimmäisen unen jälkeen, jolloin hän siirtyy toiseen uneen eli erämaahan. Eli kun Kukunor herää yllä kuvatusta painajaisesta, hän Katajamäen mukaan siirtyy takaisin ensimmäiseen uneen:

3. osa	uni (unen piiri)
4. osa	unen uni (erämaa)
5. osa	uni (unen piiri)

³¹³ Varpio 1973, 140.

Omassa tulkinnassani Kukunor nukahtaa kaiken kaikkiaan kolme kertaa, ensiksi toisen osan lopussa, sitten kolmannen osan eli ensimmäisen unen lopussa ja kolmannen kerran toisessa unessa. Kolmannella kerralla Kukunor käväisee unen unen unen tasolla mutta herää ja palaa takaisin unen uneen:

3. osa	uni (unen piiri)
4. osa	unen uni (erämaa)
	unen unen uni (mise en abyme)
5. osa	unen uni (erämaa)

Tulkintaani tukee se, että unen ja unen unen miljööt poikkeavat merkittäväällä tavalla toisistaan. Herättyään unen unen unesta, peikot jatkavat matkaansa erämaassa, eivätkä siis unen piirissä, jossa esiintyi esimerkiksi Atlantis-henkilöhahmo. Viides osa sijoittuu niin ikään erämaahan, mutta siirtyminen osasta toiseen ilmentää myös katkosta: niin kuin ”Betonimyllärin” toinen uni ja ”Mylly”-runon puhujan ja Kuoleman välinen keskustelu jakautuvat kahteen vaiheeseen, myös *Kukunorin* erämaahan sijoittuva toinen uni on kaksiosainen.

Tulivuorenpurkaus ja fiktion totuus

Järven ja erämaan yhdistyminen tapahtuu jo neljännen osan alussa, minkä jälkeen peikkojen seikkailut jatkuvat; tapahtuma on tärkeä niin juonen kuin allegoristen merkitysten kannalta, mutta ei suinkaan ainoa merkityksellinen tapahtuma. Viidennessä osassa peikot ovat päätyneet erämaan alle: he kuulevat yläpuolellaan leijonan karjuntaa ja toteavat, etteivät ”jalopeurat” pääse Kalaharin ”kivikovien” kasvojen läpi. Peikot kulkevat koko ajan syvemmälle maan alle. Aina kun tulee tienhaara vastaan, Kalahari sanoo: ”Suoraan, suoraan

alaspäin!” (KU, 99, 101). Matkalla peikot pohtivat tietoteoreettisia ongelmia kuten seuraavassa puheenvuorossa:³¹⁴

[Kukunor:] »Puhutko nyt unissasi,
Kala? Minä melkein luulen,
että itse oikein kuulen.
Miten tiedät tietäväsi,
milloin tunnet tuntevasi,
ettet näe näkyjäsi?
(KU, 98.)

Lopulta peikot saapuvat Vuoriukon luo. Kukunorin uni näin alkaa vuorelta ja loppuu sinne. Vuoriukko on tulivuori: hänen sisällään on ”lämpökeskus”. Vuoriukolla on myös ”timanttia”, ja timantit tunnetusti ovat peräisin tulivuorenpurkauksista. Vuoriukko pystyttää peikoille tikapuit, joita pitkin peikot lähtevät kiipeämään vuorenhuipulle. Tämän jälkeen uni päättyy. Nämä viidennen osan piirteet eli edestakainen liike, tietoteoreettiset kysymykset ja tulivuori esiintyvät yhdessä myös ensimmäisen osan kohtauksessa, jossa peikot lukevat yhdessä tietokirjaa.

Runoelman alussa peikot löytävät siis ullakolta tietokirjan, jota he alkavat lukea yhdessä. Opiskelu laittaa peikoissa liikkeelle prosessin, joka vertautuu tulivuoren purkaukseen:

Kuudenvanha peikkopari
Kukunor ja Kalahari
tarttuu tosi asiaan
ja ryhtyy opiskelemaan.
Vuorotellen kirjan avaa
kumpikin ja tavaa, tavaa:
paperilla toinen toistaan
mokomampi ihme ravaa –
ei, vaan syöksyy kammioistaan,
onkaloistaan
kiehuvana, kuohuvana
geisirinä,
putouksen pauhinana,
kivisulasalamana
puhki kumisevan vuoren,
niinkuin yhä kaikkialla
maailmoitten maailmalla
maasta kaukaisimpaan tähteen

³¹⁴ *Katajamäki 2016a, 210–212.*

ikivanhan, ikinuoren
Alkulähteen
ensi tieto, ensi sana
liekkipyrstöin kiitävänä
sinipunasäkeninä
vyöryisi ja muodon saisi,
julistaisi:
M i n ä O l e n M i n ä.
(KU, 14.)

Samoin kuin peikot sepittävät tikkarunon lisäämällä vuoron perään säkeitä, he ”tavaavat” tietokirjaa ”vuorotellen”. Siivuilla vilisee ihmeellisiä asioita, kunnes äkkiä prosessi muuttuu sisäiseksi. Sitä, mitä peikoissa tapahtuu, verrataan tapahtumasarjaan, jossa ”Alkulähteen / ensi tieto, ensi sana” ensiksi syöksyy vuoren läpi ja saa sitten ”muodon”, joka on sen itsensä ilmentymä: ”M i n ä O l e n M i n ä”.³¹⁵ Sanasta alkunsa saanut muoto, joka on symmetrinen itsensä kanssa, viittaa *Raamattuun*, jossa Jumala sanoo nimekseen ”Minä olen”: ”Jumala sanoi Moosekselle: ’Minä olen se joka olen.’ Hän sanoi vielä: ’Näin sinun tulee sanoa israelilaisille: ’Minä-olen on lähettänyt minut teidän luoksenne.’”³¹⁶ Johanneksen evankeliumissa puolestaan kerrotaan, että maailma on saanut alkunsa Sanasta, joka ”oli Jumala” ja josta ”kaikki” on saanut alkunsa: ”Kaikki syntyi Sanan voimalla. Mikään, mikä on syntynyt, ei ole syntynyt ilman häntä.”³¹⁷ Tulivuorenpurkaus on luomisprosessin vertauskuva, ja prosessissa olennaista on se, että jokin saa näkyvän muodon.³¹⁸

Opiskelukohtauksessa sisäiset voimat laittaa liikkeelle tiedonjano. Vastaavasti tietokirjan lukeminen herättää Kukunorissa ajatuksen järven ja erämaan yhdistymisestä ja

³¹⁵ Katajamäki tulkitsee kohtaa runoelmassa toistuvien minuuden ja identiteetin kysymysten näkökulmasta: ”Koska lauseen ’Minä Olen Minä’ julistajaksi nimetään ’ikivanhan, ikinuoren Alkulähteen ensi tieto’, sen voi tulkita joko merkityksessä ’minä (Alkulähteen ensi tieto) olen minä (Alkulähteen ensi tieto)’ tai niin, että Alkulähteen ensi tieto on sisällöltään ”Minä Olen Minä”. Molemmista tapauksista minä asetetaan keskiöön. Sen sijaan, että minä määriteltäisiin valikoivasti vain yksittäisiä näkökulmia esille tuoden (olen peikko; olen Kukunor; olen lapsi; olen kaiken keskipiste), se määritellään itsestä käsin ja kokonaisuudessaan.” Lisäksi Katajamäki pohtii kohtausta filosofisesta näkökulmasta, erityisesti lauseen ”Minä Olen Minä” yhteyttä Fichten tietoteoriaan, ja mainitsee kytkökset Ibsenin Peer Gyntiin ja Vanhaan Testamenttiin. (Katajamäki 2016a, 172–175.)

³¹⁶ 2. Moos. 3:14.

³¹⁷ Joh. 1: 1–3.

³¹⁸ Tulivuori on keskeisessä roolissa myös Betonimyllärin ”Luominen”-runossa, jossa ensiksi ”[u]umenista ajan, aineen” nousee ”yksinäinen vuorenhuippu”, joka sitten purkautuu: ”Tuhat kertaa tuhat vuotta / laavan lieskat yötä halkoi, / tuhavyöryt salamoit.” (BE, 118.)

laittaa liikkeelle unien tapahtumasarjan. Kukunorin uni taas päättyy siihen, että peikot kiipeävät tulivuorta pitkin ylöspäin. Vaikka tulivuorenpurkausta ei kuvata, peikkojen kipuaminen maan uumenista ylöspäin viittaa tähän opiskelukohtauksessa kuvattuun tapahtumaan. Lisäksi Kukunorin matka vuorelta takaisin vuorelle ilmentää symmetrisyyttä, joka rinnastuu opiskelukohtauksen lopputulokseen. Siinä missä unen unen uni toimii järven ja erämaan yhdistymistä peilaavana *mise en abyme* -rakenteena, opiskelukohtaus sitoo saman tapahtumasarjan seuraavien temaattisten merkitysten piiriin: Ensimmäisessä unessa Kukunor on ”kuva vain”, mutta kuljeskelemalla erämaassa hän antaa kuvalle muodon (KU, 45). Hän tekee visiosta totta.

Toinen tarinaa temaattisesti heijastava katkelma on teoksen mottoruno. Runossa kehoitetaan kulkemaan edestakainen matka, ja siinä käsitellään toden ja ei-toden, ”satujen”, suhdetta:

*Luo mennessä latua,
tule valmista takaisin
satusäkki hartioillas;
side päästä sillan luona,
sadut visko virran viedä
myllyn alle mustaan veteen,
niin ne kerran kotitiellä
tosina vastaasi tulevat.*

(KU, 5.)

Runo perustuu imperatiiveille: puhuja kertoo, mitä pitää tehdä, jotta ”sadut” muuttuvat ”tosiksi”. Ensimmäinen imperatiivi on runon ensimmäinen sana ja siten painokas: ”Luo”. Vaikka verbi luominen tarkoittaa tässä ensisijaisesti ladun tekemistä lumeen, niin taiteellisen luomisen merkitystään ei voida sulkea pois, onhan lumisymbolilla ja mielikuvituksella Viidan tuotannossa yhteys. Kolmessa ensimmäisessä säkeessä liikutaan siis lumessa. Puhuja kehottaa raivaamaan reitin lumeen ja tulemaan samaa reittiä takaisin. Mukana tulee kantaa ”satusäkkiä”; lumi ja mielikuvitus esiintyvät tässäkin yhdessä. Kolmannen ja neljännen säkeen välissä oleva puolipiste jakaa runon kahtia. Viiteen viimeiseen säkeeseen liittyy myllysymboli: satusäkin sisältö heitetään ”myllyn alle mustaan veteen”. Lopputuloksena sadut tulevat ”kotitiellä tosina vastaasi”.

Mottoruno heijastaa tarinan juonta kuten Katajamäki esittää: ”Tosiksi muuttuvat sadut ja niiden yhteydessä mainittu silta, yhdistämisen symboli, ennakoivat runoelman

päätahtumia eli Kukunorin unelmaa Kukunor-järven ja Kalaharin autiomaan yhtymisestä ja unelman muuttumista 'todeksi' Kukunorin unessa.”³¹⁹ Runo kuvaa Kukunor-järven ja Kalaharin erämaan yhdistymistä myös allegorisella tasolla. Lumisymboli viittaa Kukunoriin, ja kolme ensimmäistä säettä edustavat Kukunorin ensimmäistä unta, unen piiriä. Reitin raivaaminen ja sitä takaisin palaaminen vastaavat näin ollen Kukunorin hetkellistä katoamista Atlantikselta: Kukunor käy jossain, mutta palaa sieltä takaisin. Mottorunon perusteella voidaan ajatella, että hän tuo mukanaan ”satusäkin”. Mylly-symboli yhdistyy puolestaan Kalahariin ja vahvistaa Kalaharin erämaahan implisiittisesti liittyvää myllysymboliikkaa. Kuten olen esittänyt, *Kukunorin* kompositio muistuttaa ”Betonimylläriä”, ja Kukunorin ensimmäinen uni kytkeytyy motiivien ja teemojen puolesta ”Betonimyllärin” ensimmäiseen uneen. Kalahariin kytkeytyvät rationaalinen ajattelu ja empiirinen tieto liittyvät puolestaan myllysymboliin myös *Betonimyllärissä*, mutta mottoruno luo eksplisiittisesti yhteyden teosten välille. Satujen muuttuminen tosiksi tarkoittaa siis unen piiristä haettujen visioiden muuttumista tosiksi ”kylätiellä” eli kaikille yhteisessä todellisuudessa, kuten ”Betonimyllärinkin” lopussa sisältä haettu visio heijastuu ulkoiseen todellisuuteen.

Kolmas kohta, jossa edestakainen matka ja kysymys totuudesta kietoutuvat toisiinsa, on tietoteoreettisesti latautuneessa viidennessä osassa esiintyvä tarina Matti Matkailijasta. Peikot ovat juuri keskustelleet tietämisestä ja sen edellytyksistä. Kukunor epäilee, että Kalahari puhuu unissaan, mutta toteaa myös, että sitä ei voi koskaan varmasti tietää. Tietäminen edellyttää objektiivista näkökulmaa, jota ilman ei voi todeta, ovatko tiedetyt asiat todella tietoa vai ovatko ne harhaa. Kukunor kysyy Kalaharilta, onko ”tietäjillä” eli ihmisillä ”monta päättä, / monta mieltä” (KU, 99); monimielisyys luo vaikutelman objektiivisesta näkökulmasta, jos ei mahdollista itse objektiivista tietoa. Vastaavasti ”Betonimyllärin” puhujan järki ”hourii” tiedettä ”kuvastellen itseään” (BE, 85). Kalahari myöntää, että tietämiseen tarvitaan ulkopuolisen vahvistus: ”Puhuit jotain tietäjistä – / vaikken muuten tiedäkään, / mikä oikeuttaisi ja / mistä / jonkun jotain tietämään” (KU, 100).

Tietämisen ongelma tuo Kalaharin mieleen tarinan Matti Matkailijasta, tiedemiehestä, joka lähti etsimään Pohjoisnapaa:

³¹⁹ *Katajamäki 2016a, 72.*

[Kalahari:] – Eräs Matti Matkailija,
 tiedemies tai uneksija
 taikka hullu – mitäs tuosta;
 enhän käske perään juosta –,
 hänpä lähti etsimään
 sitä planeettamme kohtaa,
 josta, kuten väitetään,
 kaikkein vanhin, levein, vankin,
 kaikkein suurin maantie johtaa
 jopa kieroön-katsojankin,
 vaikkei vinoon tähtäisikään –
 niin, ja umpisokeankin –
 aivan varmaan – etelään.
 Miestä sattui onnistamaan:
 piste löytyi. Mitäs muuta:
 napalippu hulmuamaan,
 jäitä vasten salkopuuta,
 sitten joutuin ponnistamaan
 napatiedon valtaajana
 yli jymisevän jään
 kotiin, kotiin, etelään!
 Totuus, totuus! – Mikä sana,
 mikä tieto saatiinkaan:
 miest’ ei kuulu vieläkkään;
 mutta Napsar – todetaan
 Grönlannissa nykyään –
 viihtyy naparievussaan! –
 (KU, 104–105.)

Matti Matkailija löytää kuin löytää etsimänsä, mutta hänen ongelmansa on se, että hän ei löydä enää takaisin kotiin. Hän luulee löytäneensä absoluuttisen varman tiedon, ”totuuden”, mutta jäinen, näennäisen staattinen lautta on johtanut hänet harhaan. Jään alla virtaa vesi, joka liikuttaa lauttaa: ”Katsos, Kuku: meri liikkuu, / virtaa, jauhaa, aaltoilee; / napalippu jäällä kiikkuu / niinkuin meri suvaitsee.” Jäälauttaa liikuttava voima on aika: ”aika poika Aika panee / hitaimmankin maan ja jään / aikanansa ehtimään” (KU, 105). Matti Matkailijan seikkailu on epäonnistunut versio Kukunorin matkasta. Se on myös käänteinen versio opiskelukohtauksesta. Kalahari kommentoi Matti Matkailijan saavutusta ilmaisulla ”Mikä sana, mikä tieto”, joka on muunnelmä opiskelukohtauksen ilmaisusta ”ensi tieto, ensi sana”. Totuus ei ole pelkkää sisäisyyttä tai mikään maailmaa koskeva tieto, vaan sisäisen totuuden soveltamista ulkoiseen todellisuuteen; se ei ole koti eikä löytöretken määränpää, vaan

kotiinpaluu löytöretkeltä. Matti Matkailijan löytämän tiedon suhteellisuutta ilmentää se, että se saa myöhemmin nimekseen ”Napsar”. Totuuden nimi on ”M i n ä O l e n M i n ä” (KU, 14).

Unen lopussa peikot kohtaavat Vuoriukon: Kukunor on saapunut takaisin lähtöpisteeseen, kotiin. Vuoriukon hahmossa symmetrisyys itsen kanssa on erityisen korostunut. Kun Kukunor kysyy, mistä Vuoriukkoa ympäröivä kuumuus johtuu, tämä vastaa:

Kuinka tuohon vastaisin?
Kas, kun tarkkaa pyöreää –
eritoten pyörivää –,
sekoaa kun selviää! –
Tuossa on se luukku, josta
näkis lämpökeskukseen –
mutta älä, älä nosta;
pannaan tikkaat tähän näin,
jotta päästään ylöspäin. –
Syynä tähän kuumuuteen –
ruvetkaapas nousemaan –
syy on hiukan kummallinen;
kas, kun – no-no, varovasti,
että päästään ylös asti –
kas, kun sattuu toisinaan
niinkin psyko-tekniillistä,
että – suuren lämpömäärän –
jäähdyttäjän toimiminen –
vaatii suuren – lämpömäärän.

(KU, 111–112.)

Vuoriukko kuvaa toimintaansa adjektiiveilla ”pyöreä” ja ”pyörivä”. Adjektiivit viittaavat myllysymboliin, ja Vuoriukkoon liittyvät keskeiset myllyn edustamat piirteet. Vuoriukossa ilmenee ensinnäkin myllyyn kietoutuva hulluuden tematiikka. Hän lukee itsensä ”hulluimpien” joukkoon ja kokee vaikeaksi selittää, mistä hänestä lähtevä kuumuus johtuu, koska ”pyöreän” olennon ymmärtämisestä seuraa ”sekoaminen” (KU, 109, 111). Ilmeisesti tästä syystä hän myös kieltää peikkoja katsomasta sisälle ”lämpökeskukseen” ja kehottaa heitä sen sijaan nousemaan ”ylöspäin” toista reittiä.³²⁰ Vuoriukon vastaus koskien

³²⁰ *Katajamäki käsittelee Vuoriukko-kohtausta freudilaisesta näkökulmasta ja tulkitsee ”lämpökeskuksen” tiedostamattomaksi: ”Vuoriukko-episodissa psykodynaaminen tulkintakehys on*

kuumuuden syitä ilmentää puolestaan myllyn edustamaa omalakisuutta ja itseriittoisuutta: lämmön hillitseminen vaatii paradoksaalisesti lämpöä, jota pitää edelleen hillitä, mikä vaatii lämpöä ja niin edelleen.³²¹ Pyöreän muodon ja kehäliikkeen motiivit vahvistavat mottorunossa eksplisiittisesti ja runoelman kompositiossa implisiittisesti läsnäolevaa yhteyttä esikoisteoksen myllyrunoihin. *Kukunorissa* samoin kuin ”Betonimyllärissä” kehäliike johtaa onnistuneeseen lopputulokseen, joka *Kukunorissa* yhdistyy myös totuuden kysymykseen. Totuudella on yhteys hulluuteen, mikä ei ole pelkästään kielteinen asia; visionaarisella runoilijatyyppilläkin on perinteisesti ollut kytkös poeettiseen hulluuteen (*furor poeticus*).³²²

Kukunorin toinen, unien jälkeinen valvejakso rinnastuu ”Betonimylläriin” toiseen valvejaksoon, jossa ennen ”eloton” ympäristö näyttäytyy jumalallisessa valossa. *Kukunorissa* korostuu mielikuvituksen ja ulkomaailman yhdessä muodostama uusi todellisuus. Aluksi ympäröivä todellisuus näyttäytyy uutena vain Kukunorille. Herättyään Kukunor selostaa Kalaharille näkemäänsä unta, ja peikot alkavat kiistellä siitä, mikä merkitys unella ja unilla yleensä on. Kalaharin mukaan unet ovat houretta, eikä niillä ole mitään tekemistä valvetilan kanssa. Kukunorille unet ovat osa ympäröivää todellisuutta, tai paremminkin ympäröivää todellisuutta ei Kukunorin mukaan sellaisenaan ole, vaan kaikki nähdään omasta itsestään käsin:

[Kalahari:] Mutta jätä tuollaiset,
 mitäs niistä houraillet!

[Kukunor:] »Enhän minä mitään houri,
 näen ihan selvää unta!
 Koetapas itse tuota:
 silittele, pöyhi, kouri!
 Etkös omaan tuntoos luota?
 Etkös sano: Tuo on lunta!»

 (KU, 115–116.)

suorastaan tyrkylä. Vuoriukko toimii Kukunorin unessa portinvartijana, freudilaisena yliminänä, joka estää Kukunoria katsomasta alhaalla sijaitsevaan lämpökeskukseen eli tiedostamattomaan.” (Katajamäki 2016a, 188.)

³²¹ Ks. myös Katajamäki 2016a, 110.

³²² Newman 1993, 1341.

Mielikuvituksen ja ympäröivän todellisuuden välinen jännitteinen suhde on ollut läsnä runoelman alusta lähtien, mikä tulee esiin esimerkiksi kertojan tavassa suhtautua peikkojen maailmaan. Peikkojen maailmassa on yliluonnollisia elementtejä, mutta toisinaan kertoja antaa ymmärtää, että ne ovat mielikuvituksen tuotetta, kuten Katajamäkikin esittää: ”Ensin hän [kertoja] puhuu peikkojen takkatulesta ikään kuin -luonteisena tulena. Se on aluksi vain ’syttyvinään’ ja tuli ’muka räiskyykin’, mutta sitten kertoja heittäytyy kuvitelman vietäväksi ja alkaa puhua mielikuvitusleikeistä varauksetta ja metaforista kuvastoa koko ajan elävöittäen”.³²³ Kertoja ilmentää näin runoelmassa esiintyvää ajatusta, jonka mukaan ei ole väliä, onko jokin asia objektiivisesti katsoen totta vai ei. Väliä on sillä, uskooko asiaan koko sydämeästään. Yllä siteeratussa Kukunorin ja Kalaharin sananvaihdossa Kukunor näkee ”selvää unta”; hän tietää, että se, mitä hän näkee, on osin hänen mielikuvituksensa tuotetta, mutta mielikuvitus on hänelle yhtä totta kuin ympäröivä todellisuus. Hän osoittaa lunta, unen ja mielikuvituksen symbolia, ja toteaa Kalaharille: ”Etkös sano: Tuo on lunta!” Peikkojen ja erityisesti Kukunorin maailma syntyy mielikuvituksen ja ulkoisen todellisuuden yhteen sulautumisesta. Yhdistyminen toteutuu unissa tapahtuvan prosessin kautta, ja unien jälkeen mielessä muodostettu uusi todellisuus pätee valvetilassakin; saduista on tullut totta.

Mutta mitä runoelman aivan lopussa tapahtuu? Ensiksi Kukunor kuulee laulua, sitten myös Kalahari:

[Kukunor:] »Kala, Kala, – kuules tuota!»

[Kalahari:] – Kuuletkin jo, raukka, väärin;
minä haen sanitäärin!

[Kukunor:] »Etkös korviisikaan luota?»

[Kalahari:] – Voi, voi – mutta – tosiaankin;
lauletaan kuin lauletaankin!

(KU, 117.)

Äänet ovat peräisin metsästysretkeltä palaavasta seurueesta; peikkojen ja ihmisten maailmat ovat yhdistyneet yhdeksi ja samaksi todellisuudeksi. Kukunor alkaa laskea, kuinka monella unen tasolla he ovatkaan, mutta menee laskuissaan sekaisin: ”Kala, tämä on nyt unen / unen

³²³ Katajamäki 2016a, 241.

unen unen unen” – / unen – unen – pahus, kun en –” (KU, 117). Kohdan voi tulkita niin, että ihmisten läsnäolo saa Kukunorin todellisuudentajun hämärtymään. Kukunor on kuitenkin koko kuudennen osan ollut tietoinen siitä, että valvetilakin on eräänlaista unta. Kohdan voikin tulkita myös niin, että Kukunor menee sekaisin ainoastaan siitä, kuinka monta unen tasoa sen hetkessä todellisuudessa on läsnä; jos maailma uudistuu aina unen näön jälkeen, niin todellisuuskin on siinä mielessä kerroksinen, että jokainen unessa läpi käyty prosessi jättää siihen jälkensä. Lopuksi kolmaskin osapuoli, Pränttiukko, liittyy keskusteluun: ”Hei, peikot! / Tulkaa nyt jo alas; / juusto nousee kuuseen.” (KU, 123.) Präntti tarkoittaa painotekstiä, ja ”Pränttiukko” viittaa tekstin kirjoittajaan tai sen painajaan eli kustantajaan. Pränttiukon läsnäolo korostaa kirjallisuuden roolia tiedon ja totuuden kysymyksissä, joita runoelmassa on käsitelty. Jos luomisprosessi vertautuu uneen, niin kirjallisuus on keino välittää luotu uusi todellisuus. Kirjallisuus on näin todempaa kuin empiirinen, niin sanottu ”objektiivinen” todellisuus, sillä siinä sisäinen ja ulkoinen todellisuus ovat kietoutuneet toisiinsa. Kukunor ei mene Pränttiukostakaan hämmennyksiin vaan käskee tätä olemaan hiljaa: ”Vaikka nousis kalakukko, / olet hiljaa, Pränttiukko, / kunnes sulta kysytään!” (KU, 123). Viimeiseksi hän kääntyy Kalaharin puoleen: ”Niin, ja sitten – mutta Kala, / mihinkäs me jäimmekään?” (KU, 123). Peikot jatkavat siitä, mihin jäivät, kohti uusia unia ja uusia todellisuuden tasoja.

Tässä luvussa olen tarkastellut *Kukunorin* allegorisia piirteitä. Olen ensinnäkin pyrkinyt osoittamaan, että runoelman tapahtumakulut vastaavat ”Betonimylläri”-runon tapahtumia, minkä perusteella runoelma voidaan tulkita metalyyrisesti luomisprosessin allegoriaksi. Siinä missä ”Betonimylläri” tapahtumat ilmentävät runoilijan eri rooleja, *Kukunorin* keskiössä on itse luomisprosessi. Monet muutkin seikat runoelmassa tukevat tulkintaa metalyyrisestä allegoriasta. Esimerkiksi se, että peikot samastuvat tiettyihin kirjallisuuden lajeihin, Kukunor runokirjaan ja Kalahari tietokirjaan, ohjaavat metalyyriseen tulkintaan.³²⁴ Samoin kuin ”Betonimylläri”, *Kukunorissa* luomisprosessissa keskeistä on myös kahden mielen tilan, unen piirin ja aistien ja aivojen piirin, yhdistäminen.

³²⁴ Runoelma itsessäänkin on *Kukunorin* ja *Kalaharin* edustamien kirjallisuudenlajien yhdistelmä: sen lisäksi, että se on kirjoitettu säemuotoon, tietokirjallisuus, erityisesti I.K. Inhan Maantiede ja löytöretket. Kertomus siitä miten maa on tullut tunnetuksi ja maantiede kehittynyt (1912–1926), on selvästi ollut tarinan tärkeä innoittaja (ks. Varpio 1973, 132).

Kukunorissa korostuvat kysymykset siitä, mikä on totta ja mikä ei. Fiktio totuus ja empiirinen tieto ovat runoelmassa vastakkain, ja lopulta fiktio todetaan todemmaksi kuin ympäröivä maailma. Sanoman voi ilmaista myös Kukunorin sanoin: ”Kala, Kala, elämässä / on niin paljon maailmaakin / kauniimpaa ja todempaakin!” (KU, 25). Luomisprosessissa on lopulta kyse taiteen ikivanhoista päämääristä, kauneudesta ja totuudesta.

Olen keskittynyt *Kukunorin* allegorisiin merkityksiin, mutta kirjallisen taideteoksen eri aspektit ovat runoelmassa esillä yleisemminkin. Esimerkiksi peikkojen ääneen lukema Heluna Himagon-Kamelungliangelon runo on tyyliä parodia, jonka kriittinen kärki osuu erityisesti toisteiseen runokieleen. Parodia on yksi implisiittisen metalyriikan ilmentymä, ja *Kukunor* merkitsee implisiittisen metalyriikan osalta käännettä Viidan tuotannossa. Katajamäki toteaa, että *Kukunoria* luonnehtii ”kielikeskeisyys ja yleinen itserefleksiivisyys”, joka ”ilmenee muun muassa kielellisenä leikittelynä, kieltä koskevana ja tietoteoreettisesti virittyneinä pohdintoina sekä runoelman metafiktiivisenä- ja lyyrisenä aineksena.”³²⁵ Yleisestä itserefleksiivisyydestä seuraa, että runokieli, se millä ja miten tarinaa kerrotaan, on koko ajan enemmän tai vähemmän ylivirittyneessä tilassa.³²⁶ Kohostunut itserefleksiivisyys kytkee *Kukunorin* sotienjälkeiseen modernismiin, joka teoksen ilmestymisen aikoihin alkoi olla yleinen aihe kirjallisessa keskustelussa ja jonka ensimmäiset kirjalliset edustajat olivat juuri ilmestyneet.³²⁷

Allegoristen merkitysten osalta teos toisaalta vahvistaa Viidan poetiikan perustaa symbolismin ja romantiikan traditioissa. Kuten luvussa 2 totesin, unen piiri ja sen saamat merkitykset kytkeytyvät symbolismiin, ja unen piiri on keskeinen myös *Kukunorissa*. Ajatus siitä, että runous on runoilijan ajatusten ja tunteiden tulosta, jolloin runoilijan mielen sisällä tapahtuva luomisprosessikin korostuu, voidaan taas palauttaa romantiikan ekspressiiviseen runousteoriaan. Se, että Viita kummassakin tapauksessa painottaa ulkoisen maailman merkityksellisyyttä ja roolia, merkitsee kuitenkin liikettä kohti modernistista poetiikkaa.

³²⁵ Katajamäki 2016a, 16.

³²⁶ Kuten johdantoluvussa totesin, itserefleksiivisyys ja metalyriisyys ovat osin päällekkäisiä ilmiöitä, mutta niitä ei voida samastaa toisiinsa. Itserefleksiivisyys on teoksen itseensä kohdistamaa huomiota yleensä, kun taas metalyriikka on itserefleksiivisyyttä, joka kohdistuu teokseen kirjallisena taideteoksena.

³²⁷ Katajamäki 2016a, 15–16. Vuonna 1946 ilmestyi esimerkiksi Aila Meriluodon Lasimaalaus, 1948 Sinikka Kallio-Visapään Neljästi minä palaan ja samana vuonna Kukunorin kanssa muun muassa Lasse Heikkilän Miekkalintu, Lassi Nummen Intohimo olemassaoloon ja Viljo Kajavan Siivitettyt kädet.

5. RUNO – MAAILMA

Moreenissa Viita muotoilee yhden runouskäsitöksensä keskeisimmistä väitteistä: ”Tehdä, luoda oman kuvansa mukaan, siis ihmisiä maailmaan vaiko maailmoita ihmiseen? Kun luot, luo maailma, sillä vain maailman luomista voi sanoa luomiseksi.” (MO, 260.) Metalyyrisestä näkökulmasta sitaatti sisältää ajatuksen, jonka mukaan runon on oltava sekä oman kuvan mukainen että kokonainen maailma. Runo on oma kaikkeutensa, eheä, kaiken sisälleen kätkevä kokonaisuus.

Viidan runoa, taideteosta, koskeva poetiikan osa-alue jatkaa suoraan hänen runoilijaa ja luomisprosessia koskevia näkemyksiään. Edellisten lukujen perusteella voidaan todeta, että Viidan runouskäsitöstä määrittää runoilijakeskeisyys: runo on Viidalla mitä suurimmassa määrin runoilijan mielen tuote. Se syntyy psyykkisen paineen ”valamana” niin kuin ”Nerous”-runossa, ja visionaarisen runoilijan tarvitsema poeettinen Sana löytyy niin ikään runoilijan sisältä, mielen taivaasta, kuten erityisesti ”Betonimyllärissä” ja *Kukunorissa* esitetään. Viimeksi mainitussa painottuu lisäksi symmetrisyys oman itsen kanssa: luomisprosessissa minästä tulee minä. Merkitykset ilmenevät myös tässä luvussa käsiteltävissä runoissa, jotka ovat *Betonimyllärin* ”Runo”, *Käppyräisen* ”Huoneentaulu” ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman ”Tehdäänkö talo tulelle”. Kaikista tämän luvun runoista esiintyy tutkimuksissa ainakin yksi tulkinta, mutta runot näyttäytyvät uudessa valossa, kun niitä tarkastelee Viidan tuotannosta hahmottuvan runouskäsitöksen näkökulmasta.

Edellisissä luvuissa olen analysoinut runoja, joissa Viita selvittää esteettisiä arvostuksiaan ja joita olisin voinut käsitellä myös tässä luvussa.³²⁸ Luvun 2 runot vastaavat esimerkiksi sellaiseen tämänkin luvun kannalta olennaiseen kysymykseen kuin millaista on Viidan mielestä hyvä runokieli. Luvussa 4 tarkastelin *Kukunorin* allegoristen merkitysten lisäksi sitä, miten Viita tuo runoelmassa esiin runokieleen kohdistuvia vaatimuksiaan. Tässä

³²⁸ Myös Viidan romaaneissa esiintyy runoa ja runokieltä koskevia kommentteja. Erityisesti romaanissa *Entäs sitten*, Leevi henkilöahmot esittävät varsin suoraan runoutta koskevia näkemyksiä, joista moni voidaan löytää Viidan runoudestakin tai joita Viidan runot näyttäisivät itse toteuttavan. Esimerkiksi päähenkilö Leevi sanoo seuraavasti: ”Ainakin toistuvaan kaavaan seipitettävässä runossa on vaikeinta juuri luontevan sanajärjestyksen säilyttäminen. Jos loppusointuun sijoitettu sana ei ole samalla ilmaistavan asian ja lauserakenteen ehdottomasti vaatima, se on naurettava. Hyvä runo on hyvää kieltä. Se on jo syntyessään kielensä ikäinen ja toisaalta ikinuori, koska se tuo terveisiä kaikilta sukupolvilta aina ensimmäisestä aamusta saakka. Victor Hugon mielestä runo on parhaimmillaan melkein yhtä kaunista kuin proosa.” (EN, 100.)

luvussa käsiteltävät ”Runo” ja ”Huoneentaulu” keskittyvät runon olemukseen ja pohtivat sitä, mikä on runo. ”Tehdäänkö talo tulelle” keskittyy puolestaan runon ominaisuuksiin ja kysyy, millainen on hyvä runo. Vaikka ”Runo” ja ”Huoneentaulu” ovat temaattisesti lähellä toisiaan, käsittelen omassa alaluvussa ”Runoa”, omassa ”Huoneentaulua” ja ”Tehdäänkö talo tulelle” -runoa, joita yhdistää *ut architectura poesis* -perinne.

5.1 ”Runo” ja kokonaisuuden poetiikka

Betonimyllärin ja samalla Viidan koko tuotannon aloittaa nelisäkeinen ”Runo”, joka kuvaa helmen syntyä meren pohjassa. Ennen viimeistä säettä tapahtuu hienovarainen mutta merkittävä siirtymä ja asennonvaihto. Siirrytään merestä maalle ja luonnosta kulttuuriin; helmestä on tullut korvakoru. Puhujan kielteinen suhtautuminen uuteen tilanteeseen ilmenee pienen ”vain”-sanan kautta:

Kerran alla meren painon
kuolintuska helmisimpun
hiersi kiveen sädekimpun.
Korvakoru nyt se vain on.

(BE, 5.)

Yhdessä ”Alfhildin” kanssa runo toimii kokoelman kehysrunona, joka tehtäviensä puolesta muistuttaa mottoja ja epigrafeja.³²⁹ Kehysrunon tehtävä on esimerkiksi kiinnittää huomiota johonkin kokoelmassa toistuvaan teemaan – ja päinvastoin kokoelmassa toistuva teema voi valaista kehysrunoa. Analyysissani tarkastelen ”Runoa” niiden havaintojen pohjalta, joita olen edellä esittänyt *Betonimylläristä*. Tarkoituksena on kiinnittää erityistä huomiota teoskokonaisuuden rooliin Viidan runojen teemojen tulkinnassa.

”Runo” on niukkasanainen ja yksinkertainen. Se tarjoaa itsessään vain vähän tulkintavihjeitä ja on siten altis – tai avoin – mitä erilaisimmille tulkinnoille. Aiemmissa analyyseissa ollaan yhtä mieltä siitä, että ”Runon” aiheena on runous; otsikko on tulkittu temaattiseksi eli sen on ajateltu viittaavan tekstin teemaan.³³⁰ Sen sijaan siitä, mihin runon

³²⁹ Kehysrunojen tehtävistä ks. Haapala 2012, 163–164.

³³⁰ Temaattinen otsikko viittaa tekstin sisältöön kuten aiheisiin ja teemoihin. Remaattinen otsikko viittaa puolestaan tekstiin tekstinä. Se nimeää tekstin lajin ja kuvailee ja kommentoi tekstin ilmaisukeinoja ja

kielteinen sävy liittyy, esiintyy eri näkemyksiä. Puhuja selvästikin ilmaisee pettymystä viimeisessä säkeessä toteamalla, että ”korvakoru nyt se vain on”, mutta se, mihin pettymys kohdistuu, ei ole ilmiselvää. Kai Laitisen esittämän tulkinnan mukaan runo ottaa kriittisesti kantaa sotaaedeltävään runouskäsitykseen. Ensimmäisen kerran teoksessaan *Suomen kirjallisuus 1917–1965* (1967) ja myöhemmin siihen pohjautuvassa teoksessaan *Suomen kirjallisuuden historia* (1981) Laitinen toteaa: ”Jo kokoelman avausrunossa, jonka nimenä oli ’Runo’, Viita esitti sodanedellisessä lyriikassa niin rakkaan ajatuskulun ja tyrmäsi sen loppusäkeessään [...] Viita ei halunnut tehdä korvakoruja, hän vaati runolta enemmän.”³³¹ Laitinen ajattelee, että puhujan osoittama pettymys ei kohdistu viimeisen säkeen ”nyt”-hetkeen, vaan kolmen ensimmäisen säkeen kuvaamaan tilanteeseen. Helmen syntyy ei hänen mukaansa edusta puhujan näkemystä vaan sotaaedeltävän sukupolven näkemystä. Se, että helmeä kutsutaan viimeisessä säkeessä ”korvakoruksi”, viittaa Laitisen tulkinnassa vanhentuneen runouskäsityksen ”tyrmäämiseen”.

Varpio jatkaa Laitisen tulkintaa, mutta tarkastelee runoa myös toisesta näkökulmasta, jossa hän ottaa huomioon muun Viidan tuotannon:

Viimeisen säkeen kielikuva esiintyy toisaallakin Viidan tuotannossa. Moreenin Erkin suuhun sijoitettuna se kuuluu seuraavasti: ”Ei sitäkään lausetta käytettäisi korvakoruna, jos olisi koettu sen alkuperäiset yhteydet.” [MO, 249] Viimeisen runosäkeen merkitys on selvästi kaksitahoinen. Runon lukijan se esittää nautiskelijaksi, joka tuntematta runon taustaa ja runoon sisältyvää kirjailijan kokemusta antautuu sen rytmin, riimin ja muiden tehokeinojen valtaan, ja kritiikki kohdistuu tässä ’taiteesta nauttimiseen’, estetismiin, samaan tapaan kuin runossa ”Dolce far niente”.

(Varpio 1973, 86.)

Viidan muun tuotannon perusteella ”Runon” kritiikki kohdistuu Varpion mukaan runouden käyttötapoihin. Varpio viittaa ensinnäkin *Moreenin* kohtaan, jossa korvakorumetafora ilmentää tapaa siteerata jotakin fraasia tai lausetta välittämättä sen ”alkuperäisistä yhteyksistä” (MO, 249). Varpio ottaa vertailukohdaksi runon ”Dolce far niente”, jossa esiintyy ”taideunta” nukkuva – Varpion mukaan ”taiteesta nautiskeleva” – hahmo nimeltään Impi Lempi Taivainen (BE, 51). Korvakorumetafora tarkoittaa Varpion mukaan

muodollisia piirteitä. Remaattisia otsikkoja ovat esimerkiksi *Runoja, Oodeja, Hymnejä, Satiireja jne.* (*Genette* 1987/1997, 81–88.)

³³¹ Laitinen 1997, 457.

runon esteettisiin piirteisiin, ”tehokeinoin”, keskittymistä. Varpion ajatusta seuraten helmen syntyprosessin kuvaus voidaan tulkita ”kirjailijan kokemukseksi”, josta runo saa alkunsa. Onkin ristiriitaista, että Varpio tukee myös Laitisen tulkintaa, jonka mukaan runossa suhtaudutaan kriittisesti ennen kaikkea kolmeen ensimmäiseen säkeeseen: ”Säkeen kritiikki kohdistuu kuitenkin, kuten Kai Laitinen on huomauttanut, myös perinteisiin, hiukan romanttisiin kuvauksiin runon kirjoittamisesta tapahtumana, jossa tuskainen taiteilija itsensä uhraten luo kirjallisuuden helmiä.”³³² Toisin kuin Varpio Laitiseen nojaten esittää, Viidan luomisprosessin kuvaukset ovat osin romanttisia. Tuskalla, tai ”ahdistuksella” kuten ”Nerous”-runossa, on runon synnyssä keskeinen rooli, ja lukuisat Kristus-hahmot tuovat Viidan runouskäsitykseen myös uhrautumisen elementin.

Uudempi tulkinta löytyy Siru Kainulaisen esseestä ”Betonimyllärin mies ja tunteet” (2016), jossa ”Runoa” lähestytään rytmien ja mitan näkökulmasta. Kainulainen ei ota huomioon sen enempää Laitisen kuin Varpionkaan luentoja ja päättyy hyvin toisenlaiseen tulkintaan kuin he:

Metalyyrinen aloitus, runo joka käsittelee runoa, laskeutuu heti arkiseen asiaan, korvakoruun. Pieni, jopa huomaamaton koru on syntynyt valtavassa puristuksessa, pitkän ajan kuluessa. Runokin on niukka, vain 14-sanainen, nelirivinen ja aforistinen tiheys. Tikitys terävöittää kuuloa, ja sanastosta alkavat kohota ’paino’, ’kuolintuska’, ’hiertäminen’. Tuskallisen kamppailun seurauksena syntyy ’vain’ jotakin pientä ja vähäistä.

(Kainulainen 2016, 95–96.)

Kainulaisen tulkinnassa runon puhuja ei varsinaisesti kritisoi mitään. Kainulainen vain toteaa, että luomisprosessin ja sen lopputuloksen välillä vallitsee epäsuhta. Kainulaisen analyysissä kiinnostavaa on huomio siitä, että runon sanat ”paino”, ”kuolintuska” ja ”hiertäminen” erottuvat rytmisesti joukosta. Laitinen ja Varpio lukevat sanat perinteiseen runouskäsitykseen, jonka Viita heidän mukaansa runossa hylkää. Edellisten lukujen perusteella sanat voidaan kuitenkin päinvastoin tulkita Viidan runouskäsityksen kannalta erityisen keskeisiksi. Sana ”paino” viittaa psyykkiseen paineeseen, joka esimerkiksi ”Nerous”-runossa ”valaa” runon muotoonsa (BE, 79). Sana ”kuolintuska” voidaan kytkeä ”Tomu”-runoon, jossa tavataan jälleen yksi kärsivä runoilija ja jossa kuolema on osa luovaa prosessia (BE, 57–58). Sana ”hiertää” liittyy taas myllysymboliikkaan: ”Piirilaulu”-runossa

³³² Varpio 1973, 86.

kehäliikkeen mukana ”[p]äässä veivi kiertää” ja ”saapas maata hiertää” (BE, 40–41). Toisaalta hiertymisen tuloksena voi syntyä jotain kuten ”Betoni-mylläri”, jossa mielen myllyssä maailma ikään kuin syntyy uudestaan.

Mihin ”Runon” pettymystä ilmaiseva ”vain”-sana kohdistuu? Kuten olen esittänyt, *Betoni-mylläri*, niin kuin ei Viidan muukaan tuotanto, ei tue tulkintaa siitä, että kolmen ensimmäisen säkeen kuvaama syntyprosessi olisi runossa kritiikin kohteena, päinvastoin syntyprosessi on Viidan runouskäsitteiden mukainen. Säkeiden 1–3 (”Kerran alla meren painon / kuolintuska helmisimpun / hiersi kiveen sädekimpun.”) ja säkeen 4 (”Korvakoru nyt se vain on.”) välillä vallitsee joka tapauksessa selvä vastakkainasettelu. Niissä esiintyy ensinnäkin perinteinen ennen–nyt-asetelma: ensimmäinen säe alkaa menneisyyteen viittaavalla sanalla ”Kerran”, neljännessä säkeessä esiintyy nykyhetkeen viittaava sana ”nyt”. Kirjallisuuden ennen–nyt-asetelmissa menneeseen aikaan suhtaudutaan yleensä myönteisesti ja nostalgisesti, nykyhetkeen taas kielteisesti. ”Runossakin” sana ”vain” liittyy nykyhetkeen: on tapahtunut muutos huonompaan.

Toinen vastakkainasettelu koskee runon symboleja, helmeä ja korvakorua. Helmen ja korvakorun välinen ero ei niinkään koske niitä itseään, kyseessä on periaatteessa sama esine. Ero syntyy, kuten Varpiokin esittää, niiden käyttötarkoituksesta. Helmen syntyy kuvataan luonnossa tapahtuvana prosessina, lukuun ottamatta sanaa ”kuolintuska”, joka tuo tapahtumaan henkisen elementin ja toimii näin vihjeenä runon vertauskuvallisesta tasosta. Korvakoru on sitä vastoin kulttuurinen tuote. Helmellä ei ole käyttötarkoitusta, vaan luonnontuotteiden tavoin sillä on itseisarvo. Se myös vaatii paljon aikaa syntyäkseen. Aidot helmet ovat harvinaisia, ja ne ovat perinteisesti symboloineet asioita, jotka ovat erityisen arvokkaita. Esimerkiksi *Raamatussa* Jeesus vertaa taivasten valtakuntaa helmeen, jonka arvo ei ole verrattavissa mihinkään maalliseen omaisuuteen: ”Taivasten valtakunta on myös tällainen. Kauppias etsi kauniita helmiä. Kun hän löysi yhden kallisarvoisen helmen, hän myi kaiken minkä omisti ja osti sen.”³³³ Korvakoru on puolestaan koriste. Huomio ei kiinnity niinkään helmeen, josta koru on tehty, vaan ihmiseen, joka käyttää korua.³³⁴

³³³ Matt. 13:45–46.

³³⁴ *Kaukaisen menneisyyden ja nykyhetken, luonnontuotteen ja esteettisen artefaktin vastakkainasettelut houkuttelevat lukemaan runoa Walter Benjaminin tarjoamassa tulkintakehyksessä. Benjaminin teoriassa urbaani kokemus ja erityisesti ”tekninen uusinnettavuus” (”technischen Reproduzierbarkeit”) aiheuttivat Arne Melbergin sanoin ”historiallisen kesuuran”, joka olennaisesti muutti käsityksiä siitä, mitä taideteos on (Melberg 2005, 93). Esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1936/1989)*

”Runon” ennen–nyt-asetelma edustaa *Betonimyllärin* yleistä tunnetilaa. Esimerkiksi myös ”Alfhildissa” mennyt aika on nostalgisesti sävyttynyt. ”Alfhild” ei jaa ”Runon” pessimismiiä, sillä puhujan äiti on hahmo, jonka kautta mennyt, harmoninen aika on läsnä myös puhujan nykyhetkessä. Uniensa kautta äiti yhdistää maan ja taivaan sekä menneen ja nykyisen hetken ja julistaa: ”Niin suuri on Jumalan taivas ja maa, / oi lapseni, rakastakaa!” (BE, 7). Yleisempää *Betonimyllärissä* on kuitenkin nykyhetkeen liittyvä menetyksen tunne. Esimerkiksi ”Myllyssä” puhuja katsoo Tampereen kulttuurista rappiota ja ajautuu syvään kriisiin: maa ei vastaa taivaallista ihannettaan. Puhujan usko menneisiin ihanteisiin on vaakalaudalla, ja syynä on moderni maailmankuva. ”Runossa” menetyksen tunnetta tarkastellaan suhteessa runoon, kirjalliseen artefaktiin. Modernina, sivistyneenä aikana, joka on menettänyt kosketuksensa toisaalta taivaaseen, toisaalta luontoon, taiteellakaan ei ole enää sitä arvoa, joka sillä joskus on ollut. Samalla kun menetettiin usko transsendenttiin, menetettiin runouden transsendentit elementit; runoista tuli pelkkiä koristeita.

”Runo” edustaa *Betonimylläriä* laajemmin myös symboliikkansa puolesta. *Betonimyllärissä* runon symboleja yhdistää nimittäin pyöreä muoto: ”Runossa” runon symboli on helmi, ”Nerous”-runossa kyynel. Muoto kytkee helmen ja kyynelen myllysymboliikkaan, kuten myllysymboliikkaa käsittelevässä alaluvussa esitin. Samoin kuin maapallo ja ihminen, ihmisen luomistyö on ”emonsa liepeillä pyörivä pallo” eli oma pieni kaikkeutensa (BE, 101). Runo on itsერიitoinen ja omalakinen kokonaisuus. Toisaalta modernissa maailmassa ei enää ole voimaa, joka pitää kokonaisuutta kasassa: ”Myllyssä” puhuja jää yrityksestään huolimatta sirpaleiseksi. Hän ei onnistu yhdistämään unen piiriä ja aistien ja aivojen piiriä, ja hän hukkuu järkensä ”pyörteisiin”.

Benjamin kirjoittaa, että vaikka reproduktiota eli jäljentämistä on aina ollut, historiallisen kesuuran jälkeen eroa aidon taideteoksen ja väärennöksen välillä on vaikea, ellei mahdoton tehdä. 1900-luvun vaihteessa tekninen tuotanto oli jo niin kehittynyt, että se alkoi vaikuttaa siihen, miten ihmiset kokivat taiteen, ja lopulta taiteen tekemisen prosessiinkin. Benjaminin mukaan historiallisen kesuuran myötä taideteokset menettivät aurasensa. Aura on käsite, joka tarkoittaa eri asioita riippuen siitä, mihin sitä sovelletaan. Taiteen kohdalla aura on ominaisuus, joka kuuluu ainoastaan alkuperäisille taideteoksille, ei kopioille. Aura on teoksen ainutlaatuisuutta ja autenttisuutta, jotka edellyttävät alkuperäisen kappaleen läsnäoloa. Tekninen uusinnettavuus, kopioiminen, vähentää alkuperäisen taiteen arvoa. Kopioiminen toisin sanoen tuhoaa taideteoksen auran. On myös huomattava, että auran kokemus kuuluu olennaisesti menneeseen aikaan. Benjaminin mukaan taidetta ei muinoin edes pidetty taiteena vaan pikemminkin osana rituaalisia menoja. Teknisen uusinnettavuuden aikana taideteoksilla on sen sijaan ennen kaikkea näyttelyarvo. Historiallisen kesuuran jälkeen ihmisten kokemusmaailma muuttui peruuttamattomasti niin, että auran kokeminen ei ollut mahdollista edes aitojen taideteosten äärellä. (Benjamin 1936/1989, 142–144, 146–148.)

Runoon liittyvä kokonaisuuden poetiikka on Viidalla feminiinisesti määrittynyt: transsendenssi kytkeytyy unen piiriin, joka Viidalla saa feminiinisyyden attribuutin. Viidan äitihahmoilla on kyky tehdä maailmasta kokonainen. Alfildin lisäksi *Moreenin* Joosefiinalla on kyseinen kyky:

Joka tapauksessa Joosefiina uskoi rajattomasti, mitä hän uskoa tahtoi, kun taas käsittäminen oli aina riippuvainen hänen vaatimattomasta käsityskyvystään. Kaiketi usko olikin hänen sielunsa luvattu maa, hänen tahtonsa luonnollinen voimakenttä. Mutta merkittävää oli, että hän aina tuli uskoon juuri silloin, kun se oikeastaan petti hänet ja repesi kolmeen osaan: menneisyys, nykyisyys, tulevaisuus.

(MO, 60.)

Usko ja käsittäminen kontrastoituvat, ja käsittäminen on juuri se kompastuskivi, joka estää ”Myllyn” puhujaa yhdistämästä visiota ja ulkomaailmaa. Äidillinen usko on Viidan runoilijahahmoille välttämätöntä, jos he haluavat taiteessaan toteuttaa kokonaisuuden poetiikkaa. Myös korvakorut ovat ensisijaisesti naisten käyttämiä koruja, mikä antaa niille feminiinisyyden määritteen. ”Runon” korvakoru on kuitenkin vain näennäisesti kokonainen. Korvakoru muistuttaa helmeä, mutta niin kuin *Kukunorin* ”tyylikkäästi umpijäässä” olevat muumiot, sen arvo on pinnallista (KU, 48). Niin kuin Kukunorin feminiinisyyden saa sekä positiivisia että negatiivisia ilmenemismuotoja, myös runon feminiinisyyteen kytkeytyvä kokonaisuuden ihanne voi ilmetä sekä myönteisesti että kielteisesti.

Ajatus runosta kokonaisuutena esiintyy muuallakin Viidan tuotannossa. Luvussa 2 käsitellyssä *Käppyräisen* ”Kesäyössä” pastori etsii ”Sanaa” voidakseen kirjoittaa ”jotakin koskaan kuulematonta” (KÄ, 38). Kuten todettu, ”Sana” on alluusio Johanneksen evankeliumiin, jossa kerrotaan, että ”Sana oli Jumala” ja että ”[k]aikki syntyi Sanan voimalla”.³³⁵ Pastori etsii jumalallista lähettä, josta hänen tekstinsä kaikkeus saa alkunsa ja joka samalla tekee hänen tekstistään kokonaisuuden. Runon lopussa pastori löytää etsimänsä, mikä tapahtuu sen jälkeen, kun hän on nähnyt unessaan äitinsä; hänen onkeensa tarttuu ”hauki” ja samaan aikaan ”*kaikki* kukot kiekaisevat / pakanallisesti” (KÄ, 47; kurs. EL). ”Hauki” ja ”kaikki kukot” rinnastuvat toisiinsa. Kala, Kristuksen symboli, vertautuu Sanaan, ja ”kaikki kukot” ovat Sanan näkyvää ilmaisua. Niin kuin maailma on saanut

³³⁵ Joh. 1:3.

syntynsä Sanasta, myös runo kumpuaa selittämättömästä lähteestä, jota ei sinänsä näy mutta joka on läsnä osia yhdistävänä periaatteena. Ajatus piilossa olevasta alkulähteestä sisältyy helmisymboliin. Helmet tunnetusti syntyvät hiekanjyvän ympärille muodostuneista lukuisista kerroksista. Vaikka hiekanjyvää ei voi nähdä, se on helmen alkuperä ja koossa pitävänä voimana.

Sana – tai visio tai ”ensitieto, ensisana” (KU, 14) – on Viidan runoilijoille ehtymätön luovuuden lähde. Kaikki heidän työnsä ovat saaneet siitä alkunsa, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki heidän työnsä olisivat samanlaisia. *Kukunorissa* Atlantis esittelee nimiä, joita hän on saanut historian saatossa, ja toteaa: ”Niin tai Eeden, miten vain; / nimen Demokratiakin / Ateenassa joskus sain! / Mutta vähät sanasta: / jos on muuten tullaksensa, / muna tulee yhtä taajaan / oudostakin kanasta.” (KU, 45.) Kaikki munat ovat omia kokonaisuuksiaan, vaikka ne ovatkin peräisin samasta kanasta. Samoin on Viidalla runouden kohdalla.

Käppyräisen päättävässä runossa ”Iso mies” runoilijan työn symboli on ”reppu”. Runo kertoo legendan pieneen kylään saapuvasta isosta miehestä, jolla on mukanaan reppu. Reppu vertautuu kalaan ”jota ei voi saadakaan”. Mies on tullut pitkän matkan, ja hän käy maahan makaamaan, ”kun ei mahtunut mihinkään muuhun”. Runon lopussa mies kuolee jättäen jälkeensä valtavan määrän reppuja:

Iso mies tuli pieneen kylään,
ja hän nukkui, kerrotaan,
maan tavalla maassa maata
ihan hiljaa ja hengittämättä
hän taisi, ja mies kuin mies
ei muuta tietäneekään.
On reppuja tavattomasti
ja puuttuu se tavaton mies.

(KÄ, 91.)

Runossa korostuu se, että runojen ehtymätön lähde sijaitsee runoilijan sisällä; niin kuin Kristus on Sana, josta maailma on syntynyt, runoilija itse on se lähde, josta hänen runonsa syntyvät. Ison miehen ja hänen reppujensa suhde ilmaistaan sanaleikillä. Sana *tavaton* ja siitä johdettu *tavattomasti* ilmentävät kokonaisuus–kaikki-dynamiikkaa: *tavaton* viittaa sekä epätavalliseen ja kummalliseen että kooltaan isoon ja mahtavaan, *tavattomasti*

puolestaan runsaslukuisuuteen.³³⁶ Mies on ”tavaton”, kooltaan suuri, ja hänen reppujaan on ”tavattomasti”, määrältään paljon. Niin kuin sanasta *tavaton* saadaan johdettua *tavattomasti*, saadaan isosta miehestä iso määrä reppuja. Vaikka miestä ei fyysisesti enää ole, hän on yhä läsnä reppujensa yhteisenä nimittäjänä.

Runon loppuratkaisun voi tulkita myös niin, että miehen repusta on muodostunut ”myytti, joka saa jatkuvasti uusia variaatioita”.³³⁷ Tulkintaa tukee se, että runon aikamuoto muuttuu lopussa imperfektistä preesensiin; miehen reppu on alkanut elää omaa elämäänsä ja se on monistunut ajan kuluessa. Periaate on tulkinnoissa kuitenkin sama. Toisaalta reppu, runo, on ehtymättömän lähteen ilmaisu, toisaalta siitä on itsestään tullut ehtymätön lähde.

5.2 Runon talo

Käppyräisessä Viita esittelee luomisprosessille uuden vertailukohdan. Kokoelman runossa ”Huoneentaulu” runon synty vertautuu romantiikkaan palautuvien luontokuvien sijaan talon rakentamiseen. Runoilija vertautuu vastaavasti kirvesmieheen ja runo taloon. Viita jatkaa antiikin retoriikkaan ulottuvaa *ut architectura poesis* -perinnettä, joka perustuu ajatukseen kirjallisuuden ja arkkitehtuurin samankaltaisuudesta. *Ut pictura poesis* ja *ut musica poesis* -perinteiden ohella se on keino pyrkiä ymmärtämään kirjallisuuden luonnetta; kuten Philippe Hamon toteaa, kirjallisuus tarvitsee toisia taiteita määritelläkseen itsensä.³³⁸ Vertaamalla kirjallisuutta arkkitehtuuriin, niin rakennuksiin kuin rakentamisen taitoon, on korostettu esimerkiksi sellaisia kirjallisen artefaktin elementtejä ja piirteitä kuin kompositio ja rakenne, pysyvyys ja kestävyys sekä harmonisuus ja sopusuhtaisuus. Erityyppiset rakennukset ja monumentit ovat tarjonneet myös tyylillisiä esikuvia kirjallisuudelle.³³⁹

Vaikka runoilija-kirvesmies esiintyy ensi kerran vasta *Käppyräisessä*, perustan rakennuskuvastolleen Viita luo *Moreenissa*. Ennen kuin analysoin ”Huoneentaulu”-runoa, käsittelen lyhyesti, miten Viidan *ut architectura poesis* ilmenee *Moreenissa*. Rakentaminen ja sen vertauskuvalliset merkitykset ovat esillä erityisesti Niemisen perheen isässä Iisakissa, joka on kirvesmies. Talon rakentamisen ja kielellisen ilmaisun analogia tulee esiin

³³⁶ www.kielitoimistonsanakirja.fi; s.v. *tavaton*.

³³⁷ Varpio 1973, 205.

³³⁸ Hamon 1992, 17.

³³⁹ Ks. Frank 1979/1983, 3–4, 249–259.

kohtauksessa, jossa Iisakki kohtaa ”puolueettomalla kylätiellä” liikemies Jaakonmäen (entiseltä sukunimeltään Jakobsson). Iisakin ja Jaakonmäen rakennusprojektit ovat romaanissa tuon tuosta vastakkain. Heidän edustamansa arvomaailmat ilmenevät paitsi heidän tekemisissään – tai Jaakonmäen kohdalla teettämisissään – rakennuksissa, myös heidän tavoissaan käyttää kieltä:

He [Iisakki ja Jaakonmäki] siis kävelivät vierekkäin, eivät kenenkään linnoituksessa, vaan puolueettomalla kylätiellä, jonka jatkuvasta valaistuksen puutteesta tosin huolehti tietty kuntalaisryhmä ja etenkin Jaakonmäki. [1] Ajasta ja ilmasta puheli mies. Verot ja korotkin muisti. Jopa Salosenkin. Vai niin, vai oli tämä käynyt Niemisellä. [2] Jaakonmäki ei tarkoittanut pahaa, päinvastoin. Niinkö, että hän siis tarkoitti pahaa? [3] Ei, vaan Jaakonmäki tarkoitti hyvää, parasta, kaikkien parasta; [4] hän mainitsi sen moneen kertaan ja monin tavoin. Hän puhui siten, ettei kuuntelijan tarvinnut muuta kuin unohtaa. Hän suorastaan edellytti sitä; muuten hän tuskin olisi vain kerrannut ja kerrannut, selittänyt kuin vajaaälyiselle. Iisakista se oli ikävää; oli kuin hänen muisti poloiselleen olisi annettu lopputili. Tai kenties Jaakonmäki itse unohti sikäli kuin muisti ja sanoi? [...] [5] Mutta Jaakonmäki oli höpöttänyt koko ikänsä, tuskin hän oli muuta tehnytkään, ja siitä huolimatta hän oli äveriäs mies. Niin epämääräiseltä kuin hänen ammattinsa näyttikin, se oli joka tapauksessa tuottanut varsin täsmällisiä seurauksia. [6] Ilmeisesti hän rakensi kielellään suunnilleen samaan tapaan kuin kirvesmies kaikkine kojeineen. Mitä lienee ollut linjalanganvetoa tai telineentekoa tämäkin pakina. [7] Kaiketi siinä oli lumeitten lomissa vilisemällä tärkeitä seikkoja talon omistamisen, myymisen ja ostamisen, ei missään tapauksessa rakentamisen suhteen, ja Iisakki oli nyt kerta kaikkiaan vain rakennusmies.

(MO, 293; numerointi EL.)

Kertoja kiinnittää ensinnäkin huomiota Jaakonmäen puheen sisältöön, joka liittyy jatkuvassa muutoksessa oleviin ilmiöihin kuten aikaan, ilmaan ja talouteen. Toiseksi, Jaakonmäki ei käytä kieltä oikeaoppisesti, ainakaan katkelman fokalisoijana toimivan Iisakin mielestä: Iisakin kielitajun mukaan *ei pahan tarkoittamisen* vastakohta on *pahan tarkoittaminen*. Jaakonmäki myös liioittelee ja toistaa jo sanomaansa. Hänen päämääränään on rikastua, ja tavoitteessa taloilla on vain välinearvo.³⁴⁰ Sama pätee Jaakonmäen kielenkäyttöön. ”Höpöttämisestä” huolimatta tai juuri sen takia ”hän oli äveriäs mies”.

³⁴⁰ Toisaalla romaanissa käy ilmi, että Jaakonmäen talot ovat päältä kauniita mutta huonosti tehtyjä: ”Jakobssonin [Jaakonmäen] talo oli siis huvila. Miksi? Äitelänvihreän värinsäkö takia vai korkeitten suojattomien kuistinportaiden ja vesikaton eristävyttä huonontavien ikkunakotteroitteen ansiostako? Tai kenties sen vuoksi, että talosta kaikesta huolimatta uhoi jonkinlainen pinnistetty juhلاميeli? Kun pitää olla

Jaakonmäen kielenkäyttö saa analogian rakennustyömaalta: ”Ilmeisesti hän [Jaakonmäki] rakensi kielellään suunnilleen samaan tapaan kuin kirvesmies kaikkine kojeineen. Mitä lieene ollut linjalanganvetoa tai telineentekoa tämäkin pakina.” Jaakonmäen kielenkäyttö vertautuu linjalankoihin ja telineisiin, jotka talonrakennusprojekteissa lopulta aina puretaan pois. Jaakonmäki ei puhu sanoakseen jotakin kestäväää ja mieleenpainuvaa niin kuin hän ei rakenna kestäviä talojakaan. Kuoltuaan hän ei jätäkään maailmaan pysyvää jälkeä itsestään, kuten kertoja toteaa vähän myöhemmin: ”Kaiketi Jaakonmäki oli onnellinen, kadehdittava ihminen? Tuskin, sillä hän ei onnistunut milloinkaan hankkimaan semmoista taloa, jota olisi opittu nimittämään Jaakonmäen taloksi. Se oli katkeraa, koska juuri omistaminen, ei siis asia itse, vaan sen attribuutti oli hänen intohimonsa kohde. Sitäpaitsi hän kuoli seuraavana syksynä. Jäi synkkä leski ja joukko vieraita taloja, ei poikaa, ei tytärtä.” (MO, 296.)

Jaakonmäki ja Iisakki asetetaan vertailusuhteeseen. Kumpikin miehistä puhuu taloista omista lähtökohdistaan käsin. Jaakonmäkeä kiinnostaa talojen ”omistaminen, myyminen ja ostaminen”, mutta ”ei missään tapauksessa” itse asia eli ”rakentaminen”, joka taas on Iisakin erikoisaluetta. Iisakin kaikinpuolinen vastakohtaisuus ja samalla paremmuus tuodaan esiin retorisen litoteesin keinoin.³⁴¹ ”Ja Iisakki oli nyt kerta kaikkiaan vain rakennusmies.”³⁴² Se, että Iisakki määritellään vähäsanaisesti mutta selkeästi rakennusmieheksi, toimii jo sinänsä kontrastina Jaakonmäen toisteiselle ja epämääräiselle ilmaisulle.

”Huoneentaulun” sekä yleensä Viidan *ut architectura poesis* -sovellusten kannalta huomionarvoista on se, että rakentaminen vertautuu *Moreenissa* myös ja kenties

hieno, niin pitää, vaikka takapuoli vilkkuisi, Iisakki myhäili päänsä sisässä ja astui parahtavalle askelmalle.” (MO, 39.)

³⁴¹ Litoteesi tarkoittaa joko asian esittämistä vastakohdan kieltämisen kautta (ei huono eli hyvä) tai tahallista vähättelyä tehostetun vaikutuksen aikaansaamiseksi kuten käsitellyssä Moreenin katkelmassa (ks. Brogan, Evans and Halsall 1993, 702).

³⁴² Nimi Iisakki saa symbolisia merkityksiä kahdelta suunnalta. Se viittaa ensinnäkin sanontaan ”rakennetaan kuin Iisakinkirkkoa”, mikä toisaalta vahvistaa Iisakin rakentajan identiteettiä, toisaalta kuvaa rakentamiseen vertautuvaa ajatusta yli sukupolvien jatkuvasta kulttuurin kehittämisestä. Nimi Iisakki viittaa myös Raamatun Iisakkiin, jonka Abraham oli uhrata Jumalalle todistaakseen uskonsa (1. Moos. 22: 1–19). *Moreenissa* kapitalistisesta talousjärjestelmästä puhutaan uutena kaikkivaltiaana, joka tärkeysjärjestyksessä ohittaa itse elämän (MO, 235). Iisakin edustamat elämänarvot joutuvat romaanissa rahallista tuottoa tavoittelevien päämäärien jalkoihin, ja lopulta hän menettää järjestelmälle omaisuutensa ja henkensäkin. Hän on kapitalistisen talousjärjestelmän uhri.

ensisijaisesti ajatteluun; edellisissä luvuissa on tullut esiin, että luomisprosessi on Viidalla mielensisäistä toimintaa, kun taas kirjoittaminen on lähinnä jo luodun runon jäljentämistä paperille. Iisakki kuvataan romaanissa pohdiskelijana, joka ajattelee asiat niin valmiiksi, että hänen on vaikea enää toteuttaa niitä. Toteuttaminen merkitsee mielessä luoduista asioista luopumista:

Entäs teot? Usein Iisakki hautoi ja märehti aikeensa niin valmiiksi, etteivät ne enää olleetkaan mitään aikeita ja mielitekoja, vaan ihan oikeita, tehtyjä tekoja, joita sopi käänellä ja katsella miltä puolen milloinkin halusi, niin tosia, että niiden toteuttaminen olisi jo merkinnytkin niiden purkamista. Mitä hän elämänsä aikana tekikin, se ei enää sen koomin hänelle kuulunut: tekeminen oli luopumista, rakkaan ystävän menettämistä. Tiettyyn rajaan saakka oli aina tarjolla uusi aate – ja uudet hautajaiset.

(MO, 10–12.)

Toisaalta Iisakin mielestä on kokonaisuuden kannalta tärkeää, että asiat ensiksi ajatellaan loppuun asti ja sitten vasta toteutetaan. Iisakki haluaa toteuttaa aikeensa kerralla ja kokonaan. Hän ei voi edes ostaa tulevaan taloonsa tonttia ennen kuin hänellä on kaikki tarvittava hallussaan:

Ostaisit ensin tontin! oli neuvottu. Niin, eihän se paljon maksanut, oli kai Iisakilla sen verran? Oli, mutta – mutta, mutta – hänen oli kerrassaan mahdoton päästä minkäänlaiseen alkuun, ellei hän heti saanut tartutuksi johonkin kokonaisuuteen. Hän oli ärsyttävän hidas, mutta hän saattoi myös riuhtaista; hän ei ollut keräilijä, mutta hän saattoi kylläkin kahmaista.

(MO, 16.)

Varsinainen tekovaihe saa Iisakin rakennusprojekteissa suhteellisen vähäisen roolin. Suurin työ tapahtuu ennen sitä, ajatuksissa, joissa talo ajan kuluessa hahmottuu melkein yhtä todelliseksi kuin oikeat talot.

”tehdä, luoda oman kuvan mukaan”

Käppyräisen ”Huoneentaulu” kuvaa talon rakentamista. Runon alussa puhuja katselee maisemaa ja ajattelee, että kehystämällä siitä saisi oivan taulun seinälle. Hän ryhtyy tuumasta toimeen ja alkaa rakentaa taloa, jonka maisemaan avautuvan ikkunan on määrä toimia tauluna ja seinien taulun kehyksinä. Puhuja uurastaa iltaan asti. Kun talo on valmis,

hän vie kalusteet sisälle ja istuu katsomaan työtään. Lopputulos yllättää puhujan. Hän ei näekään ikkunasta maisemaa vaan heijastuksen itsestään ja huoneestaan:

Minä katselin kauan maisemaa
ja kynsäisin päätäni, tuumin: ahaa,
no onpas taulu kun kehyksen saa!

Joka ainoa ties:
olin liukas mies kun työtäni tein,
minä höyläsin, veistin ja vuolin
kuin oikea kirvesmies.

Vesikattoa tein –
helyt haavasta lähti
ja naula naualta syttyi tähti.

Kalut sisälle vein,
puuvuoteen, pöydän ja tuolin,
sekä sytytin kynttilän
sen ainoan tauluni eteen
ja istuuduin,
ja katson, katson – ymmärrän:

ei kuvastu taivas veteen,
en näe muuta kuin
puuvuoteen, pöydän ja tuolin
ja tuolilla istujan,
jota ristin molemmin puolin
läpi leikkivän parrasvalon
kehys valmiina tuijotan.

Mikä mies teki tiiviin talon
ja pitävän ikkunan?
Joka ainoa ties:
minä kehystin kaikin puolin
kuin oikea kirvesmies.

(KÄ, 26–27.)

Viittaukset muihin taiteisiin toimivat selvinä metalyyrisinä vihjeinä. Heti ensimmäisessä säkeistössä mainitaan ”maisema”, ”taulu” ja ”kehykset”. Vaikka runo ei varsinaisesti koske maalaamista, taiteidenvälisyyteen liittyvät kysymykset ovat läsnä alusta lähtien. Vertauskuvallisuuteen viittaa myös puhujan itselleen antama nimitys: hän ei ole kirvesmies vaan ”kuin oikea kirvesmies”. Toisaalta kuvataiteiden viitekehys ei suoraan viittaa siihen,

että talon rakentaminen on kirjallisen taideteoksen tekemisen vertauskuva, onhan talo myös perinteinen minuuden symboli.³⁴³ Viidan poetiikan valossa kyse on kummastakin.

Puhetilanteessa keskeistä ovat asennonvaihdot, jotka ilmentävät puhujassa itsessään prosessin aikana tapahtuvaa muutosta. Ensimmäisessä säkeistössä talo on suunnitteluvaiheessa. Puhujan huomio on tässä kohtaa suuntautunut ulospäin; hän katselee ”maisemaa” ja saa siitä ajatuksen. Puhujan äänessä voidaan toisaalta havaita itseironian sävyjä: idea, jonka hän saa, on melko tavanomainen ottaen huomioon, että hän on ehtinyt katsella maisemaa ”kauan”. Toisessa säkeistössä rakennusprojekti on alkanut. Puhujalla on maine ”liukkaana” työntekijänä. Sana *liukas* ilmentää rakennuskuvaston kaksitahoisuutta runossa; se viittaa toisaalta liikkeiltään nopeaan, toisaalta älyllisiin toimintoihin, oveluuteen ja viekkauteen.³⁴⁴ Puhujan itsetehostuksessa on myös jotakin uhkaavaa, ja runon lopussa paljastuukin, että juuri hänen etevyytensä on syy hänen onnettomuuteensa. Kolmannessa säkeistössä uhan tuntu vahvistuu. Puhuja on saavuttanut rakennusprojektissaan jo viimeistelyvaiheen. Hän tekee ”vesikattoa”, rakennuksen ulointa kohtaa. Samaan aikaan tulee ilta: ”ja naula naulalta syttyi tähti.” Ilta on perinteisesti symboloinut lähestyvää kuolemaa, ja ilmaus ”naula naulalta” korostaa kuoleman ja lopullisuuden merkityksiä: se on alluusio sanontaan *lyödä viimeinen naula arkkuun*.

Neljännessä säkeistössä talo on valmis. Puhuja vie kalusteet, ”puuvuoteen, pöydän ja tuolin”, sisälle, sytyttää ”kynttilän” ja istuutuu katsomaan tauluaan. Toiseksi viimeisen ja viimeisen säkeen välillä tapahtuu jyrkkä asennonvaihto. Aikamuoto vaihtuu imperfektistä preesensiin: ”ja istuuduin, / ja katson, katson – ymmärrän.” Viides säkeistö on kokonaisuudessaan preesensissä. Puhuja kuvailee tauluaan, ensiksi millainen se ei ole, sitten millainen se on:

ei kuvastu taivas veteen,
en näe muuta kuin
puuvuoteen, pöydän ja tuolin
ja tuolilla istujan,
jota ristin molemmin puolin
läpi leikkivän parrasvalon
kehys valmiina tuijotan.

³⁴³ *Kirvemies-runoilija esiintyy myös Käppyräisen runossa ”Koti”, jossa puhuja ”selittää hyvän saunan” (KÄ, 31).*

³⁴⁴ www.kielitoimistonsanakirja.fi, s.v. *liukas*.

Puhuja ei näe ikkunasta maisemaa vaan heijastuksena kuvan itsestään. Toimeliaan ja innostuneen miehen sijaan häntä silmiin katsoo vankiin ja uhriin rinnastuva hahmo: ikkunan ristikot luovat vaikutelman vankikopista, ja ilmaus ”ristin molemmin puolin” viittaa sekä Kristukseen että hänen kanssaan ristiinnaulittuihin kahteen ryöväriin.³⁴⁵ Kun alussa puhujan huomio suuntautui ulkomaailmaan, nyt hän on eristäytynyt omaan sisäiseen maailmaansa: ikkunasta ei näy ulos vaan ainoastaan sisälle.

Kuudennessa säkeistössä aikamuoto palaa imperfektiin ja edellisten säkeistöjen ahdistava tunnelma häviää hieman. Puhuja kysyy arvoituksellisen kysymyksen: ”Mikä mies teki tiiviin talon / ja pitävän ikkunan?” Hän ei anna kysymykseensä suoraa vastausta vaan kiinnittää sen sijaan huomion itseensä: ”Joka ainoa ties: / minä kehystin kaikin puolin / kuin oikea kirvesmies.” Puhuja palaa maineeseensa oivana rakentajana, mutta tällä kertaa painopiste on työnteon sijaan lopputuloksessa. Puhujan ”tiiviit talot” tunnetaan. Vaikka lopullinen kuva yllättääkin puhujan ja vaikka taulun valmistuminen merkitsee kuolemaa, paradoksaalisesti puhuja antaa myös ymmärtää, että hän on rakentanut samanlaisia taloja ennenkin ja tulee tulevaisuudessa rakentamaan.

Aikamuotojen vaihtelu heijastaa runon jakautumista rakennusprosessiin ja valmiiseen taloon. Jakoa tukevat erityyppiset verbit, jotka liittyvät toisaalta prosessiin, toisaalta sen lopputulokseen:

<i>Säkeistö</i>	<i>Sisältö</i>	<i>Verbit</i>
1. säkeistö	maiseman katseleminen	katsoa, kynsäistä päätä, tuumia, olla, saada
2. säkeistö	rakentaminen	tietää, tehdä työtä, höylätä, veistää, vuolla
3. säkeistö	rakennuksen viimeistely	tehdä, lähteä, syttyä
4. säkeistö	valmis talo	viedä, sytyttää, istuutua, katsoa, ymmärtää
5. säkeistö	taulu	kuvastua, nähdä, tuijottaa
6. säkeistö	rakentamisesta yleisesti	tehdä, tietää, kehystää

Säkeistöjä 1 ja 5 yhdistävät ensinnäkin näkemiseen liittyvät verbit. Ensimmäisessä säkeistössä puhuja ”katselee” ympärillään olevaa ”maisemaa”, viidennessä säkeistössä taas ”taulua”, jonka pitäisi olla kuva maisemasta. Vaikka taulusta tuleeekin lopulta omakuva,

³⁴⁵ Luuk. 23: 32–43.

viidennessä säkeistössä saadaan lisätietoa alkuperäisen suunnitelman mukaisesta maisemasta: ”ei kuvastu taivas veteen”. Maisema on vesimaisema, ja yhdessä taivaan motiivin kanssa siihen liittyy Viidan runouskäsityksen kannalta keskeistä symboliikkaa. Kuten edellisessä luvussa kävi ilmi, *Kukunorissa* taivaan ja veden vastavuoroisuus liittyy unen ja visioiden piiriä edustavaan Kukunorin hahmoon. Taivas symboloi transsendenssia ja sen heijastuminen veteen, sielun symboliin, ilmentää yhteyttä transsendenssiin. Vesimaisema esiintyy myös ”Kesäyössä”, jossa transsendenssin hetkeä kuvaa äidin kasvojen heijastuminen kalasopan pintaan. Kun ”Kesäyössä” transsendenssin kokemus tapahtuu lopulta unessa, vastaavasti ”Huoneentaulussa” prosessi kääntyy mielensisäiseksi. Puhujasta tulee yhtä sisäisen visionsa kanssa; kuten Kukunor, hän käy läpi prosessin, jossa minästä tulee minä. Neljännen säkeistön verbi *ymmärtää* saa tästä näkökulmasta erityisesti painoarvoa. *Kukunorissa* itsen ymmärtäminen tarkoitti ”sekoamista” (KU, 111). Totuudella ja hulluudella on läheinen yhteys, mihin myös ”Huoneentaulun” puhujan ambivalenttius liittyy. Toisaalta hän on taitava rakentaja ja kehystäjä, toisaalta ”tiiviiä” lopputuloksesta, täydellisesti itsen kanssa yhtä olemisesta, on maksettava hinta.³⁴⁶

Toinen kompositioon liittyvä seikka on viidennen säkeistön poikkeavuus muihin säkeistöihin nähden. Säkeistö on preesensissä, kun muut säkeistöt ovat neljännen säkeistön viimeistä säettä lukuun ottamatta imperfektissä. Lisäksi säkeistön kaikki verbit liittyvät katsomiseen, kun sitä ympäröivissä säkeistöissä korostuu tekeminen. Sisällöltään viides säkeistö koskee yksinomaan taulua, ja se täyttää ekfrasiksen eli visuaalisen taideteoksen verbaalisen kuvauksen tuntomerkit; ristillä roikkuva Kristus on tyypillinen aihe alttaritauluissa, ja alttaritauluun viittaa myös taulun eteen sytytetty kynttilä.³⁴⁷ Säkeistössä ei ole juuri lainkaan liikettä tai toimintaa. Vain kynttilän liekki lepattaa kuin ”leikkivä parrasvalo”.³⁴⁸ Liikkeen olemattomuus liittyy toisaalta ekfrasiksen figuuriin, jossa näköhavainnot ovat keskeisiä, toisaalta siihen, että talo on tullut valmiiksi: puhuja katselee

³⁴⁶ Runon varhaisemmassa versiossa sairauden motiivi on selvemmin esillä: ”Näköala-lehdessä 1950 julkaistussa varhaisversiossa runon ydinkohdan ensimmäinen säe kuului ”ja katsoin, katsoin – säpsähdän” ja kaksi viimeistä säettä ”taa leikkivän parrasvalon / luuluoliin tuijotan”. Ikkunan peilistä heijastuva hahmo on sairas mies, jonka silmät tuijottavat kuin luuluolista.” (Varpio 1973, 204.)

³⁴⁷ Ekfrasis voi liittyä joko todelliseen tai fiktiiviseen maalaukseen (Hollander 1995, 5). Viidankin runon taustalla voi olla joku olemassa oleva taulu, mutta sen tunnistaminen ei näkökulmani kannalta ole erityisen merkityksellistä.

³⁴⁸ Kristuksen ja ryöväreiden ohella puhuja vertautuu näyttelijään. Puhuja on ”leikkivän parrasvalon” eli kynttilän edessä ikään kuin näytteillä ikkunan toisella puolella oleville katsojille.

kuvajaistaan ”kehys valmiina”. Siinä missä katsomista ilmaisevat verbit liittyvät tauluun, tekemistä ilmaisevat verbit liittyvät kehysten motiiviin. Kuudennessa säkeistössä siirrytään taas toimintaan verbien *tehdä* ja *kehystää* myötä. Toimintaan liittyvät säkeistöt näin kehystävät taulua käsittelevää viidettä säkeistöä. Kompositio heijastaa sisältöä; niin kuin runon puhuja katselee kuvajaistaan, runo katsoo omaa kuvaansa.

”Huoneentaulun” kuvaama luomisprosessi vastaa *Betonimyllärissä* ja *Kukunorissa* esitettyä näkemystä. Puhujan rakentamasta talosta tulee ensinnäkin hänen itsensä näköinen; prosessin lopputulos on *Kukunorin* ilmausta käyttäkseni ”M i n ä O l e n M i n ä” (KU, 14). Toiseksi, niin kuin ”Betonimyllärissä”, puhujan työ tapahtuu mielen sisällä. Tähän viittaa runon taustalla vaikuttava pohjateksti, Uuno Kailaan ”Talo”. Monikin piirre ”Huoneentaulussa” allusoi Kailaan runoon. Kummassakin runossa kuvataan rakennusprojektia ja kummassakin talo valmistuu iltaan mennessä. Molemmat runot myös päättyvät eristyneisyyden tuntoihin. Talojen ikkunoiden toisella puolella on pimeys ja sisällä ainoastaan ”leikkivä parrasvalo” tai ”jäinen palo”:

Nous taloni yhdessä yössä —
kenen toimesta, Herra ties.
— Se auttoiko salvutyössä,
se Musta Kirvesmies? —

On taloni kylmä talo,
sen ikkunat yöhön päin.
Epätoivon jäinen palo
on tulena liedelläin.

Ei ystävän, vieraan tulla
ole ovea laisinkaan.
Vain kaks on ovea mulla,
kaks: uneen ja kuolemaan.

(Kailas 1931, 20–21.)

Kailaalla talo pikemmin rakentuu kuin että puhuja aktiivisesti rakentaisi sitä. Prosessin alitajuinen luonne korostuu. Puhuja kysyy, että ”kenen toimesta” hänen talonsa ”nousi” ja epäilee ”Mustaa Kirvesmiestä”. Hän ei kuitenkaan osaa sanoa mitään varmaa. Viidan runossa prosessin alitajuisuus tulee esiin lopputuloksessa, joka on puhujalle yllätys: puhuja tavoittelee jotain muuta kuin mitä hän lopulta saa. Toisaalla Viidan tuotannossa luomisprosessin yhteydessä esiintyvät alitajunnan symbolit ovat paitsi tavallisia myös

ilmeisempiä. Esimerkiksi ”Runossa”, *Kukunorissa* ja ”Kesäyössä” esiintyvä veden elementti symboloi alitajuista.³⁴⁹ Uni, johon luominen Viidalla vertautuu, jo sinänsä viittaa alitajuiseen toimintaan. Tältäkin osin siis ”Huoneentaulu” toteuttaa Viidan aiemmissa runoteoksissaan luomaa poetiikkaa.

”Huoneentaulun” talosymbolissa keskeiseksi nousee viisi piirrettä. Ensinnäkin talo on rakentajansa näköinen. Aivan tämän luvun alussa siteerasin *Moreenin* kohtaa, jossa esitetään vaatimus ”tehdä, luoda oman kuvansa mukaan”. ”Huoneentaulun” puhuja täyttää vaatimuksen, joskin joutuu maksamaan siitä kovan hinnan. Toiseksi, puhujan talo on ”tiivis” ja sen ikkuna ”pitävä”. Ulkomaailma ei pääse tunkeutumaan taloon; se on itsenäinen, oma kaikkeutensa niin kuin runot yleensä Viidalla. Puhujan viimeisenä rakentama ”vesikatto” viittaa tiiviyn lisäksi kestävyYTEEN, joka on kolmas talon keskeisistä piirteistä. Kuten johdannon teoriaosuudessa totesin, vesikatto viittaa kuolemattomuuden motiiviin, jonka ensimmäisiä edustajia on Horatiuksen 30. oodi. Horatiuksen runossa luodaan ”teos”, jota ei voi ”syövyttää sade” eikä ”hillitön myrskykään”.³⁵⁰ Samoin vesikaton tehtävä on suojata rakennusta sateelta ja muilta sään ilmiöiltä. Neljänneksi, ”Huoneentaulun” talo on korostuneen hiottu: ”Minä höyläsin, veistin ja vuolin”, sanoo puhuja. Vastaavasti ”Runossa” helmi muotoutuu paineen alla ja ”Nerous”-runossa psyykkinen paine ”valaa” kyyneleen.

Viimeiseksi, talo on ikkunan ja seinien eli taulun ja kehyksien yhteenliittymä. Asetelma heijastaa Viidan runouskäsitteiden keskeisintä piirrettä: ajatusta siitä, että onnistuneessa luomisprosessissa kaksi mielen piiriä, unen piiri ja aistien ja aivojen piiri, yhdistyvät. Kuvan motiivi esiintyy *Kukunorissa* juuri unen piirin yhteydessä, kuten edellisessä luvussa kävi ilmi. *Moreenissa* rakentaminen puolestaan yhdistyy ajatteluun, siis aivojen piiriin. ”Huoneentaulussa” on kyse samasta yhdistymisen ilmiöstä kuin muissakin Viidan luomisprosessin kuvauksissa, se on vain ilmaistu taiteidenvälisten kytkösten kautta. Viidalla runo ei vertaudu pelkästään kuvaan tai pelkästään rakennukseen vaan kumpaankin. Sana *huoneentaulu* sinänsäkin ilmentää tätä kaksijakoisuutta: huoneentaulu on taulu, joka on tehty sanoista.

³⁴⁹ Ks. myös *Katajamäki 2016a*, 72–73.

³⁵⁰ *Horatius 2013*, 221.

Huono talo, huono runo

Moreenissa toistuu tilanne, jossa tuli tuhoaa jotakin huonosti tehtyä. Esimerkiksi yksi Jaakonmäen/Jakobssonin taloista palaa: ”Jakobsson oli jälleen muuttanut. Hänen edellinen talonsa oli palanut. Olihan Iisakki sen tapauksen nähnytkin, kun kerran oli ollut sammuttamassa. Mutta paljonkos semmoinen Jakobssonin elämässä merkitsi!” (MO, 42.) Joosefiinan puolestaan kerrotaan polttaneen nuoruuden aikaiset runonsa. Joosefiina vertaa tyttärensä Elinan heikkouksia, tämän ”viallisuutta”, kyseisiin runoihin ja toteaa, ettei Elinalle voi tehdä samoin kuin runoille: ”Heikkoverinen Elina oli kuin sellainen hauras runo, jollaisia Joosefiina tyttövuosinaan oli kirjoitellut pahanpäiväisille paperilapuille, heittääkseen ne kohta seuraavassa mielentilassaan uunin liekkien luettavaksi. Elinan suhteen ei kuitenkaan käynyt tekeminen sillä tavalla [...]”. (MO, 46–47.)³⁵¹ Päinvastoin kestäviä asioita ei tulikaan onnistu tuhoamaan. Esimerkiksi kun romaanin Mäkiiset yrittävät vakuutusten toivossa polttaa talonsa, se ei onnistu. Syynä tähän on Iisakin kiinni naulaama ”vinttiluukku”, josta ei ”päässyt edes vesi saati kipinä sisään” (MO, 333). Tähän tulen merkitykseen nojaa *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runo ”Tehdäänkö talo tulelle”, jonka aiheena on huono kirjallinen taideteos:

Tehdäänkö talo tulelle?
Kunhan saadaan savupiippu.
Nekustako tuo tulisi?
Kirjoista kiroavista!
Mitä seinien sijoille?
Murteita murenevia.
Minkä katon kannattanee?
Pelkurin peräpuheita.
Onko ikkuna isokin?
Irviana ikkunaksi.
Hurmehurstiko oveksi?
Vahinko ovena olkoon,

³⁵¹ Entäs sitten, Leevi -romaanissa tätä tulen merkitystä käytetään, mutta sitä ei enää alleviivata. Esimerkiksi päähenkilön, kirjailijaksi aikovan Leevin, ystävä ja eräänlainen kirjallinen oppi-isä Svensson sanoo historiallisesta romaanista seuraavasti: ”Minua naurattaa aina, kun joku kirjailija leikkii entistä, ammoin kuollutta eläjää valmis radio kinalossa ja tulitikut taskussa.” Svenssonin mielestä historiallinen romaani on ”väärennys tai satu” eikä Leevin pitäisi kirjoittaa niitä. (EN, 25–26.) Ilmaisu ”tulitikut taskussa” ei saa asiayhteydessään selitystä, mutta Viidan tuotannon valossa sen voi tulkita tarkoittavan sitä, että historiallinen romaani on jo lähtökohtaisesti huono, tulta varten tehty. Myöhemmin romaanissa Leevi taas kertoo polttaneensa huonot runonsa (EN, 61).

avaimina arvioita
lasten laulamattomia,
valheita virattomia.
Milloin tulen tulla sopii?
Kun on kattila katolla,
lorunloppu kattilassa,
runorosvoja lähellä.

(SU, 24–25.)

Otsikko on oikeastaan kaksitahoinen. Se voidaan ensinnäkin ymmärtää *Moreenin* tulisymboliikan valossa eli merkityksessä *tehdäänkö talo, jotta tuli voi sen tuhota*. Toisaalta tulen voi ymmärtää merkityksessä *tulisija*, jolloin kysymys olisikin seuraava: *tehdäänkö talo, jotta voidaan tehdä tulisija?* Otsikon kahden merkityksen välinen ambivalenssi on läsnä läpi runon.

Runo jäsentyy seitsemän kysymyksen ja seitsemän vastauksen sarjaksi. Ensimmäinen kysymys on sama kuin runon otsikko. Kysyjä ehdottaa talon tekemistä ”tulelle”, mihin vastaaja sanoo, että sitä varten on tehtävä ”savupiippu”. Tuli viittaa vielä tässä ennen kaikkea tulisijaan ja talo paikkaan, johon tulisijan voi sijoittaa. Toinen kysymyksistä vie kuitenkin keskustelun toiseen suuntaan. Kysyjä kysyy, saisiko savupiipun ”nekusta” eli makeisista, mihin vastaaja huudahtaa ”Kirjoista kiroavista!” ohjaten rakennuskuvaston samalla vertauskuvalliselle tasolle; talon rakennusaineet ovat ”hyvin kirjallista laatua” kuten Varpiokin toteaa. Toisen kysymyksen kohdalla alkaa olla myös selvä, että kyseessä on huono kirjallinen teos. Tulisija on talon sydän ja savupiippu reitti, jonka kautta sen sisältö tulee ilmi ulkomaailmalle. Runon ”kirjoista kiroavista” rakennettu savupiippu viittaa siihen, että talon ydinkin on jollain tavalla huono.³⁵²

Kysymys–vastaus-pareissa 3–6 esitetään luettelonomaisesti talon ja kirjallisen taideteoksen ominaisuuksien keskinäiset vastaavuudet. Siinä missä ”Huoneentaulun” talo on kestävä, ”Tehdäänkö talo tulelle” -runon seinien paikalla on aikaa kestäättömiä ”murteita”. Siinä missä ensiksi mainitussa rakennusprosessi päättyy *Kukunorin* tapaan fiktion symmetriseen totuuteen, jälkimmäisessä katto on tehty ”peräpuheista” eli valheista. ”Tehdäänkö talo tulelle” -runon ”irvisana” on puolestaan *irvikuvasta* johdettu neologismi, jossa kuva ja sana kietoutuvat yhteen samalla tavalla kuin sanassa *huoneentaulu*. Ovena toimii ”vahinko”, oven avaimina eli tulkinta-avaimina taas ”arvioita” ja ”valheita”.

³⁵² Varpio 1973, 226.

Kirjallinen talo on olennaisilta osin kehno. Se ei kestä aikaa, ei muistuta tekijäänsä kuin vaivoin, minkä lisäksi sen tulkinta on mahdotonta.³⁵³

Seitsemännessä kysymys–vastaus-parissa talo on valmis. Jännite otsikon kahden merkitysvaihtoehdon välillä ratkeaa siten, että ne kumpikin pätevät yhtä aikaa:

Milloin tulen tulla sopii?
Kun on kattila katolla,
lorunloppu kattilassa,
runorosvoja lähellä.

Kattilan vieminen katolle viittaa siihen, että tulisija on sisätilan sijaan talon katolla; talolla ei ole tulisijaa vaan siitä itsestään on tullut sellainen. Kattilaan laitetaan ”lorunloppu” eli viimeisetkin runon ainesosat. Tuli tuhoaa rakennetun talon, ja sen, mitä jää jäljelle, voivat ”runorosvot” tulla syömään.

Tässä luvussa olen tarkastellut Viidan runoja, joiden teemana on runo ja jotka siis käsittelevät runoa pääasiassa eksplisiittisen metalyriikan keinoin. Näiden runojen osalta edellisissä luvuissa esitetyt huomiot Viidan poetiikasta pitävät paikkansa. ”Runossa” korostui *Betonimylläri*ssä keskeinen myllysymboliikka. Runon symbolina oli helmi, jonka pyöreä muoto viittasi myllyn ilmentämään omalakisuuuteen ja itseriittoisuuteen. Niin kuin maapallo ja ihminen, runo on kokonaisuus, oma kaikkeutensa. Toisaalta ”Runossa” esiintyi nyt-hetkeen kohdistuvaa kritiikkiä. Moderni aika on menettänyt yhteyden transsendenssiin kuten Betonimyllärin ”Mylly”-runossa esitetään ja samalla runoon ykseyden luovan elementin; runosta on tullut näennäisesti täydellinen ”korvakoru”.

Käppyräisen ”Huoneentaulu” kuvasi samankaltaisen luomisprosessin kuin esimerkiksi *Kukunorissa*, mutta se käytti hyödykseen arkkitehtuurin sekä kuvataiteen termejä. Runon symboli oli talo, joka koostui pääosin kahdesta osasta: ikkunasta ja seinistä. Kuvataiteen viitekehyksessä ikkuna ja seinät vastasivat kuvaa ja kehyksiä. Viidan runouskäsitteyksessä ne saivat vastaavuutensa kahdesta mielen tilasta, unen piiristä ja aistien ja aivojen piiristä. Talon ominaisuuksista runossa mainittiin myös ”vesikatto”, joka viittasi kuolemattomuuden topokseen: puhuja teki ajasta aikaan kestävä teoksen. Toisaalta talo symboloi myös minuutta, mikä ilmensi Viidan runoilijakeskeistä poetiikkaa. Tämä käy ilmi myös

³⁵³ Ks. myös *Varpio* 1973, 226.

Suutarikin, suuri viisas -kokoelman runosta ”Tehdäänkö talo tulelle”, jossa esitellään huono kirjallinen taideteos. Siinä missä ”Huoneentaulussa” ikkuna, josta runoilijan kasvot heijastuvat, edustaa ajatusta taiteesta tekijänsä kuvan kaltaisena luomuksena, ”Tehdäänkö talo tulelle” -runossa ikkunan tilalla on ”irvisana”: huono teos muistuttaa tekijäänsä vain vaivoin. Runo ja runoilija muodostavat erottamattoman ykseyden Viidan viimeisessäkin runokokoelmassa.

Viidan siirtyminen *Käppyräisessä* osin romantiikalle ominaisista luontokuvista rakennuskuvastoon heijastaa 50-luvulla vallalla ollutta ajatusta runoilijasta ammattinsa taitavana tekijänä. Modernisteille runo oli käsityön tulosta pikemmin kuin runoilija-luojan tekele: ”Tuoreempi oli näkemys, että runoilijan tuli olla kieltä kokeileva ja hiova älyllinen käsityöläinen pikemmin kuin inspiroitunut näkijä ja luoja. Lyyrisen minän subjektiivisuuden käsite vaati tarkentamistaan. Romanttinen innoitus, inspiraatio ja elämys alkoivat näyttää naiiveilta.”³⁵⁴ Erityisesti *Käppyräisen* ”Kesäyö”-runon modernismia kohtaan osoittama huomio antaa olettaa, että ”Huoneentaulu” on tietoista reaktiota ajassa esillä oleviin poeettisiin kysymyksiin. Viita ei omaksu modernistien ajatusta käsityöläisyydestä, päinvastoin hän sovittaa oman, jo esikoisteoksessaan muotoutuneen runouskäsityksensä ajan termeille. Viita pitäytyi myös kokonaisuuden poetiikassaan samaan aikaan, kun kehitys vei kohti avoimia muotoja. Kai Laitinen kirjoittaa 1958: ”Sitä muutosta, joka kymmenen-viidentoista vuoden kuluessa on runoudessamme tapahtunut, voisi luonnehtia vertaamalla lyriikkaa rakennustaiteeseen. Siinäkin on tapahtunut tällä vuosiadalla perinpohjainen ja aivan vastaavanlainen uudistus: siirtyminen sidotuista muodoista vapaisiin ja tarkoituksenmukaisiin rakenteihin.”³⁵⁵ Vielä vuonna 1954 Viidan runon talot ovat ”tiivitä” ja ”pitäviä” ja samaa näkemystä edustaa 1961 ilmestynyt *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelma.

³⁵⁴ Hökkä 1999, 77; ks. myös Polkunen 1967, 548.

³⁵⁵ Laitinen 1958, 205.

6. KULTTUURISATIIRIA

Viidan satiirit muodostavat käänteismaailman, jossa hänen ei-satiirinen runomaailmansa ilmenee hullunkurisena. Esimerkiksi *Betonimyllärin* runossa ”Moraali” esiintyy satiirisesti Viidan toistuva vaade ottaa elämän realiteetit huomioon:

»Siisti täytyy aina olla!»
sanoi kissa hietikolla –
raapi päälle tarpeenteon
pienen, sievän santakeon.

(BE, 52.)

Ensimmäisessä säkeessä puhuja siteeraa kissaa, joka pitää siisteyttä tärkeänä periaatteena. Seuraavissa säkeissä kuitenkin ilmenee, että kissa on juuri tehnyt tarpeensa ja on peittämässä jätöksiansä. Runo on helppo tulkita ulkokultaisuuden kritiikiksi, jossa hävettävä asia peitetään moraalisuuden vaikutelman luomiseksi.³⁵⁶ Edellä käsiteltyjen runojen valossa toinen tulkinta on kuitenkin mahdollinen. Kuten esimerkiksi ”Betonimylläriässä” tulee havainnollisesti esiin, Viidalla sisäinen maailma määrää sen, miltä ulkomaailma näyttää. Tässä valossa kissakin näkee luonnollisessa asiassa jotain likaista siksi, että hän itse pitää sitä likaisena. Hänen sisäinen maailmansa toisin sanoen heijastuu ulkomaailmaan. Kissan pyrkimys peitellä jätöksiä ei myöskään onnistu: kaikki tietävät, mitä ”pienen, sievän santakeon” alla on.³⁵⁷

Satiiri on tietyin konventioin tehtyä kritiikkiä, jolla on esteettinen ja viihdyttävä ulottuvuutensa. Satiirin keskeinen tuntomerkki on kriittinen, jopa aggressiivinen asenne; pienikin myötätunnon ele vähentää satiirin vaikutusta. Satiireilla on aina myös selkeä kohde, joka voi olla yksittäinen henkilö, ihmisryhmä tai esimerkiksi jokin käyttäytymismalli. Tavallisia kohteita ovat auktoriteetin asemassa olevat henkilöt, sellaiset luonteenpiirteet kuin ahneus, kunnianhimo ja tekopyhyys sekä taiteen kohdalla esimerkiksi

³⁵⁶ Ks. *Varpio* 1973, 96.

³⁵⁷ *Vastaava tilanne löytyy Moreenista, jossa yksi Niemisen perheen lapsista, Kalle, joutuu siveellisyyttä vaalivan opettajan puhutteluun piirtämästään kuvasta. Kalle on mielestään piirtänyt auringon, mutta opettaja luulee kuvan tarkoittavan naisen sukuelimiä. Opettaja on kuitenkin ainoa, joka ymmärtää kuvan siveettömästi. Myös Joosefiina, joka on tullut selvittämään tilannetta, näkee kuvassa auringon. Opettaja näin paradoksaalisesti paljastaa ”likaisen” mielikuvituksensa. (MO, 49–52.)*

taidekäsitykset ja kirjalliset ihanteet.³⁵⁸ Lisäksi satiirin tuntomerkkejä ovat retorinen kieli, joka pyrkii saamaan lukijat samalle kannalle kuin satiirikko, sekä ironia, iva, kärjistyksen, paradoksit, antiteesit, liioittelu ja karikatyyrimäisyys.³⁵⁹

Tässä luvussa analysoin Viidan satiireja, joissa hänen edellä hahmoteltu runouskäsityksensä tavalla tai toisella ilmenee. Ensimmäisen alaluvun runoissa satiiriseen valoon joutuvat taidekäsitykset. *Betonimyllärin* ”Dolce far niente” -runossa kritiikin kohteena on esteettinen taidekäsitys, *Käppyräisen* runossa ”L’art pour l’art” otsikonmukaisesti taidetta taiteen vuoksi -suuntaus. Estetismi ja taidetta taiteen vuoksi liittyvät historiallisesti toisiinsa: jälkimmäisen kannattajat ovat olleet usein edellisenkin kannattajia.³⁶⁰ Viidallakin niiden välillä on yhteys. Keskeinen kyseisiin taidekäsityksiin liittyvä kysymys on se, miten runoilija itse saa näkyä lopputuloksessa, runossa. Viidan runoilijakeskeinen poetiikka törmää tässä modernistisen poetiikan kanssa, kuten *Käppyräisen* runossa ”Pääasia” ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runossa ”Luettavat laulujansa” käy ilmi.

Toisen alaluvun runoissa Viita käsittelee satiirin keinoin taiteen vastaanoton kysymyksiä. Ensiksi analysoin satiireja, joissa kritiikin kohteena ovat arvostelijat ja heidän tapansa lukea runoutta. Runot ovat *Betonimyllärin* ”Arvostelijalle” ja *Käppyräisen* ”Runoilija vaietkoon, kun runot puhuvat”. Perusteet kritiikille löytyvät, kuten kaikkien luvussa käsiteltävien runojen kohdalla, Viidan ei-satiirisissa runoissa ilmenevästä runouskäsityksestä. Toiseksi tarkastelen runoja, joissa Viita satirisoi aikalaistensa käsityksiä siitä, miten runouden arvoa voidaan tutkia ja määritellä. Tällaisia runoja ovat *Käppyräisen* ”Jälkisäädös” ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman ”Se on totta, Pegasos”.

³⁵⁸ Satiirin kohde sijaitsee aina kuitenkin kirjallisuuden ulkopuolella, mikä erottaa satiirin ja parodian toisistaan. Parodia ja satiiri usein kuitenkin esiintyvät yhdessä, ja kumpikin hyödyntää toista omien päämääriensä saavuttamiseksi. (Kivistö 2012, 14.) Esimerkiksi Viidan ”Kesäyö”-runossa on sekä parodisia että satiirisia elementtejä.

³⁵⁹ Satiin määritelmästä ja tuntomerkeistä ks. Highet 1962, 3–5; Kivistö 2007, 9–15; 2012, 12–17; Test 1991, 1–6, 15–31.

³⁶⁰ L’art pour l’art -iskulause palautuu 1800-luvun lopun esteettiseen liikkeeseen, joka puolusti taiteen autonomisuutta: liikkeen edustajat vaativat, että taideteosta arvioitaisiin sen omien mittapuiden mukaan riippumatta moraalista, uskonnollisista, poliittisista tai muista ei-esteettisistä kriteereistä. Näkemys taiteen autonomisuudesta voidaan palauttaa saksalaiseen romantiikkaan ja sellaisiin ajattelijoihin kuin Kant, Schelling, Goethe ja Schiller. Fraasin teki tunnetuksi Théophile Gautier vuonna 1835 julkaistussa romaanissaan *Mademoiselle de Maupin*. Varsinainen esteettinen liike toimi taas vuosisadan lopun Englannissa, jossa sen keskeisiä vaikuttajia olivat Walter Pater ja Oscar Wilde. (McDowell 1993, 10–11.)

Satiirit muodostavat merkittävän osan Viidan runotuotantoa, ja ne ovat saaneet myös melko paljon huomiota; erityisesti Varpio nostaa ne keskeisinä esiin tutkimuksessaan.³⁶¹ Satiirien suhteellisesta yksiselitteisyydestä johtuen tulkintani eivät radikaalisti poikkea edeltävistä tulkinnoista, mutta edellä hahmottelemani Viidan runouskäsitys täydentää tulkintoja. Osa satiireista myös valaisee pimentoon jääneitä Viidan poetiikan piirteitä, sikäläkin niiden käsittely tässä tutkimuksessa on perusteltua.

6.1 Taidekäsitykset satiirin kohteena

Unen runous

Betonimyllärin satiirin ”Dolce far niente” keskiössä on ”taideunta” näkevä hahmo nimeltään Impi Lempi Taivainen. Samaan aikaan, kun Impi Lempi Taivainen nukkuu, ulkona sataa lunta:

Impi Lempi Taivainen,
ruusu suven kaukaisen,
vetää taideunta.
Sataa, sataa lunta.

Pelto alkuaineineen
nukkuu satuun valkoiseen. –
Ennen suojaa paise
ei näy eikä haise.

(BE, 51.)

Uneksunnan ja lumen motiivit kytkevät runon saman kokoelman ”Maailmankaikkeus”-runoon, jossa puhuja kutsuu luomistyötään ”haaveen lumeksi”: ”Oi yö, sun aaltoiluusi haaveen lunta luon” (BE, 78). Taiteen ja lumen yhteys esiintyy myös *Kukunorissa*, jossa lumi symboloi mielikuvitusta. Runoelman viimeisessä osassa eli toisessa valvejaksossa Kukunor kertoo näkevänsä ”selvää untä” ja osoittaa lumen peitossa olevaa ympäristöä (KU, 116); luvussa 4 tulkitsin tämän ilmentävän sitä, että mielikuvitus ja todellisuus muodostavat runoelman lopussa uuden, yhteisen todellisuuden. ”Dolce far niente” -runossa lunta on

³⁶¹ Ks. Varpio 1973, 95–99, 199–201.

satanut liikaa. Toisen säkeistön lopussa puhuja enteilee suojakelejä, jolloin pilaantunut maa paljastuu sulaneen lumen alta.

Runon satiirinen teho perustuu vastakkainasetteluille. Ensimmäisessä säkeistössä vastakkain ovat ylevä ja arkinen, jotka eivät luontevasti sovi yhteen. Impi Lempi Taivaisen nimet viittaavat neitsyyteen, rakkauteen ja ylimaallisuuteen, ja samoin hahmoa kuvaava attribuutti ”ruusu” symboloi siveyttä, viattomuutta ja ylimaallista rakkautta.³⁶² Kolmannessa säkeessä kuitenkin todetaan, että Taivainen ”vetää taideunta”. Arkisen verbin (*vetää unta* tai *hirsii*) mukaelma, joka viittaa myös kuorsaamiseen, asettaa neitseellisen hahmon koomiseen valoon.

Toisessa säkeistössä vastakkain ovat puhdas lumi ja lumen alle jäänyt pilalle mennyt pelto. Nukkumista tarkoittavat verbit rinnastavat Impi Lempi Taivaisen ja ”pellon” toisiinsa: ”Peltö alkuaineineen / nukkuu satuun valkoiseen.” Väri valkoinen symboloi ruusun tapaan puhtautta ja viattomuutta, mutta merkitykset eivät toisessa säkeistössä liity suoraan Impi Lempi Taivaiseen niin kuin ensimmäisessä säkeistössä vaan uneen, jota hän näkee; Taivaiseen liittyvät ylevät merkitykset eivät olekaan todellisia vaan kuviteltuja. Lumen alla pellossa on sitä vastoin ”paise” eli Impi Lempi Taivaisen todellinen tila, joka vain odottaa lumen sulamista paljastuakseen.

Runossa on monia piirteitä, jotka kytkevät sen edellisissä luvuissa käsiteltyihin runoihin. Ilmeisin niistä on unisymboliikka, joka *Betonimylläri*ssä ja myöhemmin *Kukunorissa* liittyy olennaisesti luomisprosessiin. Unen piiri edustaa mielensisäistä taivasta, josta visiot ovat peräisin, ja niin *Betonimylläri*ssä kuin *Kukunorissa* uni ja lumi rinnastuvat toisiinsa. ”Dolce far niente”ssä riimi kytkee sanat ”lumi” ja ”uni” ja luo niiden välille ekvivalenssin. Impi Lempi Taivaisen ongelma ei kuitenkaan ole uni sinänsä vaan liiallinen uni. Myöhemmin *Kukunorissa* liiallisen unen vaikutusta käsitellään perusteellisesti. Runoelmassa sitä edustavat Heluna Himagon-Kamelungliangelon sisällöltään köyhä runo sekä toistuva

³⁶² Moreenissa tällainen hahmo on Niemisen perheen lapsi Elina. Elinan piirteitä ovat ulkoinen kauneus, hauraus ja hurmoksellinen uskonnollisuus, ja kuten Impi Lempi Taivainen, hän elää omissa, ”kaukaisissa” maailmoissaan. Elinaa kuvataan romaanissa seuraavasti: ”Heikkoverinen Elina oli kuin sellainen hauras runo, jollaisia Joosefiina tyttövuosinaan oli kirjoitellut pahanpäiväisille paperilapuille, heittääkseen ne kohta seuraavassa mielentilassaan uunin liekkien luettavaksi.” (MO, 46.) ”Ja Elina oli kaunis, siitä asiasta ei päässyt eroon. Mahtoiko moinen ominaisuus antaa rauhassa nukuakaan? Kohta työstä palattuaan tyttö liukui ruhtinaallisin askelin toalettipiirongin peilin eteen itseään ihaillemaan. Ohi mennessään hän tuskin vilkaisi siihen Iisakin tekemään sälesänkyyn, jossa vain maattiin, paruttiin ja ulostettiin. Ei, hänen maailmassaan sai olla vain autuaasti huojuvia palmupuita ja harpun helkkymistä.” (MO, 47.)

muumiosymboli, joka niin ikään viittaa ontouteen. Esimerkiksi Kukunor sanoo muuttuvansa ”ihmismuumioksi”, jos hän jää omaan unen piiriinsä eikä onnistu pääsemään Kalaharin erämaahan (KU, 40). Niin Heluna Himagon-Kamelungliangelon kuin muumionkin yhteydessä esiintyy koreuteen ja tyylikkyyteen viittaavia merkityksiä, kuten olen edellä tuonut esiin. Kauneus kuitenkin vain peittää onton sisällön. Vastaavasti Impi Lempi Taivainen on jäänyt ”kaukaisen suven” maahan, ja sen seurauksena ”pelto alkuaineineen” on mennyt pilalle.

Sana ”alkuaine” esiintyy toisaallakin *Betonimyllärissä*, nimittäin sen nimirunossa ja vieläpä puhujan toisen unen eli aistien ja aivojen piirin yhteydessä. Puhuja kuvaa toista untan seuraavasti:

Jokin oikku, outo ihan,
olemukseen ihmislihan
siittää täällä himon, vihan,
joissa onnen alkuaineet,
surun, ilon vuorolaineet,
muodon saavat nurjan aivan:
riitasoinnun, tunnonvaivan,
joista myrkyt paheen, hyveen
tihkuu joka taimen tyveen.

(BE, 85.)

Alkuaineiksi kutsutaan runossa tunteita, jotka järjen ”hourimien” tieteiden ja taiteiden lisäksi muodostavat toisen unen sisällön. Kuten ”Dolce far niente” pelto, myös ”Betonimyllärissä” paikka, jossa alkuaineet ovat, on huonossa kunnossa. Unen piiri ja aistien ja aivojen piiri eivät ole vielä yhdistyneet, ja toisistaan erillään niiden kielteiset ominaisuudet pääsevät esille. ”Betonimyllärissä” mielen piirit lopulta yhdistyvät, ”Dolce far niente” näin ei käy. Lunta sataa koko ajan lisää ja peltoon muodostuu ”paise”.

Varpio tulkitsee ”Dolce far nienteä” vastaanoton näkökulmasta ja ajattelee sen kritiikin kohdistuvan ”taiteella nautiskeluun”, jolla hän tarkoittaa estetismia. Varpion mukaan estetismin kritiikki yhdistää ”Dolce far niente” saman kokoelman ”Runoon”, jossa lukija on niin ikään esitetty ”nautiskelijaksi, joka tuntematta runon taustaa ja runoon sisältyvää kirjailijan kokemusta antautuu rytmin, riimin ja muiden tehokeinojen valtaan”.³⁶³ Tehokeinot näyttäytyivät paradisessa valossa myös Heluna Himagon-Kamelungliangelon

³⁶³ Varpio 1973, 86, 96.

pilttirunossa kuten luvussa 4 esitin. Omassa tulkinnassani ”Dolce far niente” satirisoi kuitenkin yleisemmin tapaa ottaa huomioon vain unen piiri ja jättää aistien ja aivojen piiri huomiotta. Runo ilmentää toisin sanoen tapausta, jossa Viidan runouskäsitteiden keskeisin piirre, vision ja todellisuuden yhdistyminen, ei toteudu.

Käppyräisen runo ”L’art pour l’art” koskee niin ikään tilannetta, jossa unen piiri on saanut liian ison roolin.³⁶⁴ Samoin kuin edellisessä luvussa käsitellyssä ”Huoneentaulussa” tilanne ilmenee kuvataiteiden viitekehyksessä:

Taulun tein ja vaatteet myin.
Aihe, aihe? vain ne kurkki.
Mikä aihe? hämmästyin.
Suti on! Ja purkki.

(KÄ, 54.)

Unen ja pellon asemasta vastakohtaparin muodostavat toisaalta maalausvälineet (”suti” ja ”purkki”), toisaalta taideteoksen aihe. Runon puhuja on taiteilija, joka on uhrautunut ja myynyt vaatteensakin taulunsa puolesta. Kun yleisö tiedustelee taulun aihetta, hän vastaa, ettei aihe ole tarpeellinen, vaan pelkkä maali riittää taulun tekemiseen.

³⁶⁴ Kiinnostava vertailukohta niin ”Dolce far niente” kuin ”L’art pour l’art”-runolle on Tatu Vaaskiven essee ”Kuusi suomalaista runoilijaprofiilia Kretschmerin typologian valossa” vuodelta 1935. Esseessään Vaaskivi soveltaa saksalaisen psykologin Ernst Kretschmerin luomaa typologiaa luonnetyyppien ja ruumiinrakenteiden vastaavuudesta kuuteen suomalaiseen runoilijaan. Yksi runoilijoista on Elina Vaara, jossa Vaaskiven mukaan korostuu ”skitsotyminen” luonnetyyppi. Skitsotyymiä luonnehtii herkkyyys ja hauraus. Skitsotyymi peittää helposti sisimpänsä ja elää näin eräänlaista kaksoiselämää. Tällainen taiteilija ”rakastaa luomistyössään esteettistä kuvaa ja linjaa, muotoa ja ilmaisua, jonka alle hän piilottaa [sic] syvemmän, subjektiivisemmän sanottavansa”. Vaaskiven mukaan Vaara ”laulaa kaikesta, mikä on etäistä, ajatonta, unenomaista: palmurantojen prinssistä, joka merenneitojen laulun lumoamana unohtaa rakastettunsa, vanhasta luostarista, jonka muurit salaavat hiljaisen murhenäytelmän.” Vaaran runouden taustalla on Vaaskiven mukaan taidetta taiteen vuoksi -näkemys: ”Hän [Vaara] on toteuttanut tyypillistä »l’art pour l’art»-ohjetta laulaessaan sametintummista, jasmiiintuoksuisista öistä ja hiljaisista palmurannoista, joilla valtameren hengitys hiljentää kaikki ihmisäänät.” Vaaskiven mukaan taidetta taiteen vuoksi -näkemys korostaa esteettisyyttä ja vieroksuu todellisuutta: ”Hän [Vaara] väistää toimivaa ja kuumeista elämää, hänen skitsoidinen henkensä arastaa realiteettia ja sukeltaa runon lumottuun, ohennettuun, aineettomaan kauneusilmastoon.” Vaaskiven mielestä Vaara ”muistuttaa prinsessa Ruususta; hän nukkuu lumottua untaan runoutensa kukkien katveessa.” (Vahlsten 1935, 85–90.) Unen motiivi, ruususymboli ja alluusio sadun lajityyppiin (”nukkuu satuun valkoiseen”) rinnastavat myös Impi Lempi Taivaisen satujen Prinsessa Ruususeen.

Suti ja purkki ovat maalaukseen eli kuvaan viittaavia välineitä. Kuten aiemmin todettu, kuva esiintyy kohosteisessa merkityksessä *Kukunorin* ensimmäisen unen yhteydessä ja se yhdistyy unen piiriin myös ”Huoneentaulussa”. Kuva ja erityisesti maalaustaide liittyvät unen piiriin lisäksi *Moreenin* niin sanotussa soutukohtauksessa, jossa Erkki lähtee eräänä kesäyönä yksin soutamaan järvelle.³⁶⁵ Kohtauksessa asetetaan rinnakkain ”vesimaisema” ja ”pölyaavikko”:

Erkki souti verkalleen, ja mahtava pisara-armeija hyräili veneen alla. Se oli kavala ja kaamea loitsu, vieno ja uuvuttava kuin seireenin kehtolaulu. Vesimaisema, hän ajatteli, täydellinen vesimaisema, ei maata, ei puuta missään. Hän katseli näkyään kuin taulua. Mikä harmonia, mikä muodon kiinteys ja tasapaino! Valoa ja varjoa, liikettä, varmaa kiertoliikettä, mutta ei ainoatakaan elävää olentoa. Kuin jumala, kuin ompelukone! Sellainenko oli täydellinen taideteos? Ei, se oli myrkkyyä, jonka etikettiin oli kirjoitettu: l’art pour l’art, mutta jätetty kalju kallo ja sääriluut pois. Hän ajatteli: Missä kaikki on samanlaista, siellä ei mikään ole minkäänlaista.

Ja äkkiä kuva vaihtui, Erkki näki rannattoman pölyaavikon ja siinä pitkiä avohautoja, entisiä jokia, jotka hiekka oli niellyt. Hän näki ihmisen, ei, hän oli se ihminen, joka ryömi polttavassa tomussa punaista liekkiä kohti. Haa, tulppaani! Mikä kukka, mikä juoma! Maljasi, Kuolema!

(MO, 262.)

Vesisymboli ja uneen viittaava ”seireenin kehtolaulu” yhdistävät vesimaiseman ”Betonimyllärin” ensimmäiseen uneen sekä *Kukunorin* ensimmäiseen unijaksoon. Se kytkeytyy myös *Käppyräisen* ”Huoneentauluun”, jossa puhuja haluaa tehdä vesimaisemasta taulun. Erkin näkemä toinen näky, ”rannaton pölyaavikko” vastaa taas ”Betonimyllärin” toista unta ja Kalaharin erämaata *Kukunorissa*. Erämaan yhteydessä mainittu ”Kuolema” viittaa lisäksi ”Mylly”-runoon. ”L’art pour l’art” -runon kannalta huomionarvoista on se, että Erkki katselee vesimaisemaa ”kuin taulua” mutta pitää sen kauneutta petollisena. Kauneuden petollisuus rinnastuu katkelmassa ”l’art pour l’art” -taidekäsitykseen.

Unen piiri ja aistien ja aivojen piiri muodostavat Viidan tuotannossa kaksi merkitysviitekehystä, joiden sisältö täydentyy tuotannon edetessä ja joiden eri piirteet painottuvat eri runoissa. ”L’art pour l’art” -runossa aistien ja aivojen piiriä edustaa ”aihe” eli taideteoksen sisältö. Varpio tulkitsee runon kritiikin kohdistuvan modernistiseen runousoppiin, jossa ”tekniikka” korostui sisällöllisten seikkojen kustannuksella: ”Runo [”L’art pour l’art”] on syntynyt 1950-luvun modernismin tehdessä tuloaan suomalaiseen

³⁶⁵ Katkelmaa on pidetty yhtenä romaanin keskeisimpänä kohtana (*Varpio* 1973, 173).

lyriikkaan, ja osa sen satiirista suuntautuu sellaista taidekäsitystä vastaan, joka kiinnittää päähuomion kirjailijan tekniikkaan ja jonka mukaan on sivuseikka, miten taide heijastaa todellisuutta.”³⁶⁶ Ilmiö, jossa unen piiri korostuu aistien ja aivojen piirin kustannuksella, liittyy Viidalla yleisemminkin moderniin aikaan, mikä ilmaistaan jo *Betonimyllärin* ”Runossa”. *Käppyräisen*, jossa modernismi on tietoinen poeettinen vertailukohta, yhteydessä on kuitenkin perusteltua ajatella, että ”L’art pour l’art” -runon kritiikki kohdistuu nimenomaan modernistiseen runousoppiin. Kokoelmassa Viita toistuvasti vertaa poetiikkaansa uusiin runousopillisiin aatteisiin ja kääntää omaa runouskäsitystään ajanmukaisille käsitteille.³⁶⁷

³⁶⁶ Varpio 1973, 199.

³⁶⁷ L’art pour l’art -suuntaukseen Viita palaa vuonna 1962 radioesnessään ”Taide taiteena”, jossa hän antaa sanonnalle oman merkityksensä. Esseessä Viita korostaa runoilijakeskeistä poetiikkaansa ja väittää, että taidetta tehdään taiteilijan, ei taiteen vuoksi. Esseessä tulee myös eksplisiittisesti esiin ajatus, joka esiintyy Viidan runoissa, nimittäin se, että runo tulee palauttaa runoilijan ”vaikutelmiin, ajatuksiin [ja] tunteisiin”: ”Vanha ranskalainen sanonto L’art pour l’art on syntynyt taistelussa taiteilijan itsenäisyyden hyväksi. Täten on ehdottomasti väärä se tulkinto, että l’art pour l’art merkitsisi yhtä kuin taide taiteen vuoksi. On täysin selvä asia, että taidetta harjoitetaan taiteilijan vuoksi, mutta silti on tilaa ja aihetta lausunnolle l’art pour l’art. Kasvi kasvina, ihminen ihmisenä, teollisuus teollisuutena, taide taiteena. L’art pour l’art merkitsee taide taiteena. Vakaisessa elämässä l’art pour l’art, taide taiteena, toteutuu siten, että valmista taidetehöstä ei pyritä vertaamaan ensisijaisesti varhempiin samantapaisiin tehöksiin, ei myöskään luodun luonnon luomuksiin, vaan niihin vaikutelmiin, ajatuksiin, tunteisiin, joita ihminen nimenomaan vertaa ja itse on elämässään saanut pääasiallisesti luodun luonnon luomuksista. Ei siis luotu luonto, eikä tehty työ, vaan alkuperäinen, henkilökohtainen luonnon vaikutelma toisaalla, toisaalla tarkasteltava taidetehös. Tällöin, vain täten, tapahtuu oikeus ja kohtuus myös taidetehöksen arvostelussa. Kun tehös havaitaan ja sitä verrataan omiin, ilman tehöstä hankittuihin luonnollisiin vaikutelmiin, ajatuksiin, tunteisiin, kas silloin toteutuu l’art pour l’art, taide taiteena.” Esseen lopussa Viita nostaa esiin vielä muodon ja sisällön suhteen, jota hän käsittelee esimerkiksi ”L’art pour l’art” -runossakin: ”Olen kuullut sanottavan, että taiteessa ei tarvitse olla ollenkaan sisällystä, muotoa vain. Olen kuullut sanottavan, että oppikoulussakin maisteri opettaa vain, miten voi tehdä aineen ilman asiaa. Maisteri itse sanoi: Ei hän paha ollut, paha oli se, joka ei puhunut mitään, hymyili vain. Se olin tietysti minä. Niin, mitä tämä kuuluu taiteeseen? Pitäisi todellakin selittää, mitä taide on. Taide on mielen vapauttamista merkitysyhteyksistä. Yleensä selitetään, että taide päinvastoin olisikin mahdollisimman tehokkaan ansan virittelyä, yllätyksen tavoittelua, mutta tyhjistä on paha nyhjäistä. Jos lähimmäiseltäsi mielen anastat, kenellepä sitten puhut, et suinkaan mielettömälle. Taide on kuin onkin mielen vapauttamista merkitysyhteyksistä. L’art pour l’art, taide taiteena, ranska ranskana, suomi suomena. Ilman purevaa kieltä ei tule edes pakinaa, saati runoa.”

Päättömät ja monipäiset runot

Runossa on Viidan mukaan oltava muodon lisäksi sisältöä. *Käppyräisessä* ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmassa sisältöä edustaa metonymisesti pää. Sisällön ja ihmispään kohostunut kytkös ilmenee jo esikoisteoksessa: ”Betonimylläriässä” sisällöstä vastaava aistien ja aivojen piiri sijaitsee ”luisessa pallossa” (BE, 84). Runon sisältö ei siis suoraan koostu ulkomaailman asioista, vaan siitä, miten ulkomaailman asiat ilmenevät ihmisen pään sisällä. *Käppyräisen* satiiri ”Pääasia” kritisoi runouskäsitystä, joka ei ota päättä huomioon:

Ei se tullut liitetyksi,
kun ei edes mieti kukaan,
miten panna pääkin mukaan,
joka kirjaan edes yksi.

(KÄ, 51.)

Puhujan mukaan runossa ei voi olla ”pääasiaa”, jos ”pääkin” on jätetty kokonaan käsittelyn ulkopuolelle. Viita kritisoi siis samaa runouskäsitystä kuin ”L’art pour l’art” -runossa eli pelkästään unen piiriin perustuvaa runoutta. Samalla runo on puolustuspuhe Viidan omalle runoilijakeskeiselle poetiikalle. 50-luvulla yleinen suunta oli pois runoilijakeskeisyydestä kohti objektiivisuuden ihannetta. Taiteen autonomisuus suhteessa niin ympäröivään todellisuuteen kuin tekijäänsäkin oli modernismin keskeisiä ajatuksia.³⁶⁸

Viidan runouskäsitelyssä runo on kokonaisuus, pieni kaikkeus, kuten edellisessä luvussa esitin. Hyvä runo on vision ja ulkomaailman muodostama ykseys. Ykseyden vastakohta on monikollisuus. Kun ”Pääasia”-runossa puhuja vaatii kirjaan ”edes yhden” pään, *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runossa ”Luettavat laulujansa” päitä on liikaa eikä niiden välillä ole ymmärrettäviä yhteyksiä:

Luettavat laulujansa,
runojansa, räpäleitä,
äkkiviisaat ja äreät
akateemiset kakarat.

Niin on päitä viisin kuusin,
päiden välit riisin raasin,
ettei ymmärrys ylety
aasinsiltojen selitse.

³⁶⁸ Hökkä 1999, 69.

Kuinka kuuluisi lukea,
kun ei riitä riihihattu?
Hallitsenko housuillani?
Hamein haalinko valeita?

(SU, 14–15.)

Puhuja ilmaisee satiireille ominaista närkästystä heti ensimmäisessä säkeistössä: ”akateemiset kakarat” pakottavat muut lukemaan ”räpäleitään”. Toisessa säkeistössä selviää, mikä runoissa on vikana: niissä on lukuisia päitä, minkä takia niitä on mahdoton ymmärtää. Kolmannessa säkeistössä puhuja kysyy vielä neuvoa runojen tulkintaan. Hänellä ei ole akateemista hattua vaan ”riihihattu”, jolla ”valeiden” ymmärtäminen ei onnistu.

Akateemisten kakaroiden runot ovat monin tavoin Viidan poetiikan vastaiset. Akateemisia kakaroita puhuja luonnehtii ensinnäkin adjektiivilla ”äkkiviisaat”. Viidalla luomisprosessin kuvausten yhteydessä korostuu sitä vastoin hitaus ja harkinta. Esimerkiksi ”Huoneentaulun” puhuja katsoo maisemaa ”kauan” ennen kuin ryhtyy rakentamaan taloan. ”Runossa” helmisymboli sinänsä viittaa pitkään luomisprosessiin: luonnossa helmien synty kestää tunnetusti vuosikymmeniä. Sana ”verkalleen” eli *hitaasti* toistuu Viidalla monessa luomisprosessin kuvauksessa. Se esiintyy runossa ”Luominen”: ”Levää, limaa kerroksittain, / koralleja miljoonittain / luotiin, kunnes alta meren / *verkalleen* / nousi ihme luun ja veren, / uiva riutta palmuineen.” (BE, 119; kurs. EL.) Se esiintyy *Kukunorissa* ensimmäisen unen alussa: ”Poutarinta / *verkkaan* saapuu, suurenee, / kohooa / kohti holvin keskustaa” (KU, 43; kurs. EL.). Sana löytyy myös *Moreenin* soutukohtauksesta, sen edelläkin siteeratusta kohdasta, jossa viitataan luomisprosessiin: ”Erkki souti *verkalleen*, ja mahtava pisara-armeija hyräili veneen alla” (MO, 262; kurs. EL.). Myös *Käppyräisen* ”Yksin”-runo kuvaa luomisprosessia; siinä haetaan ”luomismietettä” mielen ”Linnunradan holvikaaren” laelta. Runo alkaa säkeillä: ”Noin, *verkkaan* läntisestä pohjoiseen ja itään / kuin musta suuntaviitta huonees varjo siirtyy / ja tähtiin kurkottuu, kun päivä painuu pois” (KÄ, 30; kurs. EL.). Entäs sitten, Leevi -romaanissa taideteos vertautuu puolestaan ”käenmunaan”, jota pitää ”kauan hautoa, ennen kuin se rupeaa kukkumaan” (EN, 22). Akateemisten kakaroiden viisaus syntyy sitä vastoin äkkipikaisuuteen vertautuvalla tavalla, nopeasti ja harkitsemattomasti.

Toinen akateemisia kakaroita luonnehtiva adjektiivi on ”äreä”. Äreys viittaa huonotuulisuuteen ja samansuuntaisesti luonnehditaan huonoa kirjallista rakennusta

runossa ”Tehdäänpö talo tulelle”, jossa talon savupiippu on tehty ”kirjoista kiroavista” (SU, 24). Savupiippu on yhteydessä talon ytimeen, tulisijaan. Vertauskuvalliselta merkitykseltään tulisija viittaa teoksen ytimeen ja ihmisen sydämeen, jotka samastuvat. Tulisijan ja savupiipun yhteys *Kukunorin* Vuoriukon ”lämpökeskukseen” on myös ilmeinen (KU, 111). Viidan poetiikassa painottuu hyväsydämyisyys; moderniin maailmaan kohdistuvasta pessimismistä huolimatta hänen runoutensa sanoma on lopultakin myönteinen. Hyväsydämyisyys ilmenee usein hänen äitihahmojensa kautta. Luomisrunossa ”Kesäyö” pastori esimerkiksi hylkää tuomitsevan elämänsenteen ja asettuu kannattamaan äitinsä rakkaudensanomaa, jonka mukaan ”kaikki pelastuvat” (KÄ, 46).

Akateemisten kakaroiden runoissa korostuu monipäisyys. Päitä on ”viisin kuusin”, eikä niiden välille muodostu ymmärrettäviä yhteyksiä. Ilmaus ”aasinsiltojen selitse” viittaa assosiativisuuteen ja monipäisyys fragmentaarisuuteen, jotka luonnehtivat modernistista runoa ja erityisesti 50-luvun keskeisintä runousopillista käsitettä runokuvaa: ”Itsenäiset, yllättävät kuvat, joissa erilaiset elementit sulautuvat ja merkityskontrastit ovat läsnä, tai monimieliset toinen toisestaan metonymisesti purkautuvat tai montaasinomaisesti leikkautuvat kuvajonot kiinnostivat yli rytmin keinuvuuden ja ruumiillisuuden, oli se vapaata tai sidottua.”³⁶⁹ Akateemisten kakaroiden runojen ongelma on se, että ne eivät ole kokonaisuuksia.³⁷⁰ Ne ovat jääneet sirpaleiseen tilaan, joka on modernille ajalle tyypillistä mutta joka Viidan mukaan on yhä mahdollista voittaa. Monipäisyys liittyy runossa esiintyvään viisauden tematiikkaan ja sitä kautta esimerkiksi *Kukunorin* fiktiivisen totuuden ja empiirisen tiedon vastakkainasetteluun. Tässä valossa akateemisten runoilijoiden viisaus perustuu empiiriseen tietoon ja näin myös heidän runonsa ovat sirpaleisia; ne ovat ”valeita” niin kuin puhuja sanoo viimeisessä säkeistössä.

Akateemisen hatun ja ”riihihatun” vastakkainasettelu viittaa selvästikin helsinkiläisten ”oppineiden” modernistien ja tamperelaisten ”itseoppineiden” realistien väliseen

³⁶⁹ Hökkä 1999, 78; ks. myös Polkunen 1967, 550–551.

³⁷⁰ Modernistisen runouden puolestapuhujat itse pitivät kuvaan perustuvaa runoa nimenomaan ”kiinteänä”. Esimerkiksi Osmo Hormia kirjoittaa vuonna 1955 ”lyhytmuotoisesta uudesta runosta”: ”Lyhytmuotoinen uusi runohan sai verrattoman keskittyneisyyden jo siitä, että se perustuu olennaisesti kuvaan: väkevästi aistimusvoimainen suhteellisen staattista tilaa elävöittävä kuva saattaa yksinäänkin riittää runoksi, ja dynaaminen tila voidaan ilmaista käyttämällä näkökulman vaihdoksia, joista kiinteys ei kärsi.” Toisaalta pidemmissä uusissa runoissa esiintyy vielä ”keskitysongelmia”, jossa ”kokonaisuus luodaan suhteellisen hollästi toisiinsa liittyvistä erillisosista.” (Hormia 1955, 218.)

vastakkainasetteluun.³⁷¹ Asetelma on toki kärjistetty ja osin keinotekoinenkin, mutta 50-luvun puolivälissä se kehittyi varsinaiseksi kirjalliseksi kiistaksi.³⁷² ”Luettavat laulujansa” on yksi Viidan runoista, joissa hän avoimesti asettuu vastustamaan modernistista runoutta.³⁷³ 50-luvulla modernistista runoa kritisoitiin varsin yleisestikin, ja ”Luettavat laulujansa”, vaikka ilmestyikin vasta 1961, ilmentää tältä osin vuosikymmenen tunnelmia.

6.2 Lukijat satiirin kohteena

Kritiikin kritiikkiä

Keskustellessaan Heluna Himagon-Kamelungliangelon runoudesta Kukunor ja Kalahari väittelevät siitä, onko se hyvää vai huonoa runoutta. Kukunor asettuu ensimmäisen kannalle ja perustaa näkemyksensä runoilijan maineelle. Kyseessä on hänen mukaansa ”suuren Heluna Himagon-Kamelungliangelon” runous, jota ei saa pilkata. Kalahari vastaa Kukunorille sarkastisesti, että tämän pitää vastaisuudessa ensiksi mainita, kenen tekstiä lukee, jotta hän ei erehtyisi arvioimaan lukemaansa väärin:

[Kukunor:] »Mutta Kala, Kala mutta,
 tämähän on runoutta
 suuren Heluna Himagon-
 Kamelungliangelon!»

[Kalahari:] – Niinkö! Suo nyt anteeksi;
 minähän en tiennyt sitä!
 Sano aina ensin mitä

³⁷¹ Käytän lainausmerkkejä sanojen oppinut ja itseoppinut yhteydessä, sillä jako on osin keinotekoinen; kaikki helsinkiläiset runoilijat eivät olleet akateemisesti kouluttautuneita ja toisaalta moni tamperelainen oli kouluja käynyt. Esimerkiksi Rafael Koskimies kirjoittaa Viidan Koottujen runojen arviossaan, että Viidan itseoppineen rooli oli kenties tarkoituksellinen: ”Kun hän [Viita] sitten suhteellisen kypsänä miehenä v. 1947 julkaisi esikoiskokoelmansa, ’Betonimyllärin’, hän varmaan tahallaan antoi itsestään harhauttavan omankuvan: todellisuudessaan Viita oli jo koulukasvatuksensa vuoksi – ja latinansakin vuoksi – jotakin muuta kuin tavallinen ’tamperelainen’, jota ihmeolentoa mainos- ja suhdetoimintatarkoituksissa on jo muutaman vuosikymmenen aikana liikaa tähdennetty.” (Koskimies 1966.)

³⁷² Ks. Varpio 1975, 96–98.

³⁷³ Akateemiseen kirjalliseen henkilöön viittaa myös Käppyräisen ”Amicus naturae”-runon ”maisteri”, joka keräilee perhosiä. Perhonen on perinteinen runoilijan symboli, ja Varpio tulkitseekin maisterin viittaavan ”kriitikoon tai kustannusvirkailijaan” (Varpio 1973, 201).

luet tai, ties kenen kuullen,
häpäisen myös sinut – luullen
taidettasi pitkään uneen
ilman tulppaa unohtuneen
kaljapytyn vanteeksi.

(KU, 13.)

Peikkojen keskustelu on tyypillinen lukijasatiiri, joita esiintyy monesti parodioiden yhteydessä. Lukijasatiirit kommentoivat lukijan roolia ja usein kritisoivat ajassa ilmeneviä lukutapoja. Niiden tehtävä on tehdä lukija tietoiseksi haitallisista sosiaalisista tavoista suhtautua kirjallisuuteen ja tarjota välineet kriittiseen näkökulmaan. Esimerkiksi kirjallisuuden mystifiointi on lukijasatiirien toistuvia kritiikin kohteita.³⁷⁴ Heluna Himagon-Kamelungliangelon kohdalla kritiikki kohdistuu ”kirjallisuuden henkilöpalvontaan ja lukijoille tarjottuihin valmiisiin arvostuksiin”.³⁷⁵ Lisäksi runossa esiintyy ajatus, jonka mukaan kirjallisuuden arvo tulisi määritellä ainoastaan tekstin perusteella. Ajatus löytyy myös muista Viidan luku- ja arviointikäytänteitä kritisoivista satiireista.

Lukijoista erityisesti kritiikot ovat satiirien perinteisiä kohteita. *Betonimyllärin* runo ”Arvostelijalle” kuvaa kritikkoo, joka ei edes yritä ymmärtää runoa vaan käyttää sitä sen sijaan ponnahduslautana omille ajatuksilleen:

Tuulen alta vastahankaan
saarrosettiin kirjainlankaan
ajatuksen arka kettu.
Tuli pappa aseistettu. –
Onkos tuttu lopputulos:
pappa kehään, kettu ulos.

(BE, 54.)

Runo jakautuu kahteen osaan; kolme ensimmäistä säettä kuvaavat kirjoitusprosessia, kolme viimeistä säettä puolestaan tapaa, jolla arvostelija käsittelee teosta. Kirjailijan ja arvostelijan käyttäytymisen välillä on voimakas kontrasti. Kirjoittaminen, joka runossa tarkoittaa samaa kuin ajatuksen sanoiksi pukeminen, vertautuu ”aran ketun” pyydystämiseen. Ketun lailla ajatusta on käsiteltävä hellävaroin; sitä on hankala saada kiinni vahingoittamatta sitä, mutta lopulta kirjailija onnistuu siinä. Arvostelija on sitä vastoin tyypillinen satiirinen hahmo:

³⁷⁴ Rose 1979, 107–109.

³⁷⁵ Varpio 1973, 138.

moukkamainen, käytökseltään karkea. Hän saapuu paikalle aseensa kanssa, karkottaa ketun pois ”kehästä” ja astuu itse estradille. Hänen päämääränään ei ole saada ajatusta kiinni vaan häätää se.³⁷⁶

Viimeisen säkeen sana ”kehä” on *Betonimyllärin* taustaa vasten kohosteinen. Ajatus eli runon sisältö on kehän sisällä niin kuin esimerkiksi ”Betonimyllärin” puhujan ”luisessa pallossa” ovat tunteiden ”alkuaineet” sekä järjen tuotokset tieteet ja taiteet (BE, 84–85). Kirjallisessa taideteoksessa kehän muodostaa pääkallon sijaan ”kirjainlanka” eli konkreettiset kirjaimet. ”Arvostelijalle”-runossa kehän sisältö on periaatteessa vaihdettavissa eli kirjaimille voi antaa eri merkityksen kuin niillä on alun perin ollut. Näin tekee runon arvostelija, joka röyhkeästi häätää runoilijan alkuperäisen ajatuksen ja asettaa tilalle omansa.

Toinen suoraan ”arvostelijoihin” kohdistuva satiiri on *Käppyräisen* ”Runoilija vaietkoon, kun runot puhuvat”. Runon otsikko on vaatimus, jonka mukaan runoilijan on annettava runojen puhua puolestaan. Runoilijalle itselleen vaatimus on helppo toteuttaa. Hänen työnsä on tehty, ja hän voi levätä. Arvostelijoille se sitä vastoin tuottaa ongelmia:

Niekka maassa nukkumassa,
runot puhuvat:
kirja suussa laulupuussa
kaikki kilvan kukkumassa
arvostelijat.

(KÄ, 18.)

Runoniekka antaa arvostelijoiden vastata teoksen tulkinnasta. Tulkinnan kohteena oleva ”kirja” ja ”kilvan kukkuvat” arvostelijat muodostavat samanlaisen vastinparin kuin ”Kesäyö”-sikermän ”hauki” ja ”kaikki kukot” tai ”Iso mies” -runon ”reppu” ja siitä syntyneet lukuisat reput.³⁷⁷ Siinä missä runoilijan työ on päättynyt, arvostelijoiden työ ei pääty koskaan: kirja on tyhjentyvätön niin kuin ison miehen reppu ja ”Kesäyön” pastorin Sana.

³⁷⁶ Ks. myös *Varpio* 1973, 97.

³⁷⁷ Kukkua-verbi viittaa paitsi käkien ääneen, myös valvomiseen. Arvostelijoiden valvominen asettuu runoilijan nukkumisen vastakohdaksi.

Taiteen arvioinnista

Runon laadun arvioinnissa kaksi kysymystä nousevat Viidan runouskäsityksessä keskeiseksi: onko runo hyvä ja onko se totta? *Käppyräisen* runossa ”Jälkisäädös” ja *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runossa ”Se on totta, Pegasos” Viita satirisoi aikalaistensa tapoja arvioida runoutta. Ensiksi mainitussa esiintyy tiedemies, joka keksii tavan selvittää, onko jokin ”arvokasta”.³⁷⁸

On arvokasta, tiesi hän,
kun oli tiedemies,
ja, että säilyy, senkin ties,
ja mietti mietelmän:

Mikä säilyy ajasta haihtuvasta
tuleviin sukupolviin,
se on arvokasta.

Ja tämän suuren synteesin
hän vei kuin riimivekselin
säästöpankin holviin.

(KÄ, 66–67.)

Viita suhtautuu tieteellisiin menetelmiin usein kriittisesti. ”Betonimyllärissä” järki ”hourii” tieteet ”kuvastellen itseään” (BE, 85). *Kukunorissa* puolestaan esiintyvät ajatukset, että koskaan ei voi ”tietää tietävänsä” ja että kenelläkään ei ole ”oikeutta” tietää (KU, 98, 100). ”Jälkisäädös”-runossa tieteen kritiikki ilmenee lukuisina tautologioina. Runon keskushenkilö ensinnäkin ”tietää”, koska hän on ”tiedemies”. Hänen tuloksiaan toisin sanoen pidetään tieteenä vain siksi, että hänelle on annettu tiedemiehen titteli; hänelle on

³⁷⁸ Tieteellinen tieto ja teoreettinen ajattelu ovat Viidalla kritiikin kohteina muissakin kuin satiirisissa teksteissä tai tekstikatkelmissa. *Kukunorissa* esimerkiksi filosofia vertautuu ”Musta Pekka” -korttipakkaan. Kumpikin on keinotekoinen järjestelmä sääntöineen ja keinotekoisine keskipisteineen. *Kukunor* esittää, että järjestelmää olisikin hyvä sekoittaa vaihtamalla keskipiste johonkin toiseen: ”Pane vaikka siansapa / ukon pakkaan, jotta muuttuu / joskus filosofiakin! [...] Musta Pekka, sekös tässä / muka olis kaiken napa!” (KU, 25.) Moreenissa korttipeliin verrataan kaikkea inhimillistä järjestystä: ”Ja Iisakki tiesi, että tuhansien vuosien kuluessa oli laadittu suunnaton määrä lakeja, asetuksia, oppeja, järjestelmiä, jotka kaikki olivat vain hurjia väittämiä vailla minkäänlaista katetta. Ihmiset näyttivät tehneen elämästään jonkinlaisen korttipelin. Heillä oli vastustamaton voittamisen tarve, ja koska elämä ja kuolema eivät suvainneet rajoittua ja keskittyä mihinkään tajuttavaan muotoon, he olivat rajoittuneet ja keskittyneet itse, valinneet kohteikseen Ässät, Jokkerit [sic] ja Mustat Pekat.” (MO, 228.)

annettu oikeutus tietää. *Tietää*-verbin ja tiedemiehen tautologinen yhteys korostuu tiedemies: *ties* -riimiparissa.

Tiedemies tietää kaksi asiaa, ”On arvokasta” ja ”että säilyy”, jotka hän sitten mielivaltaisesti yhdistää toisiinsa: ”Mikä säilyy ajasta haihtuvasta / tuleviin sukupolviin, / se on arvokasta.” Tämän jälkeen hän todistaa ”suuren synteesinsä” pätevyyden siinä itsessään ilmaistulla periaatteella: hän vie sen ”säästöpankin holviin”, jossa se varmasti säilyy. Kun teoria joskus tulevaisuudessa otetaan esille holvista, sen voidaan todeta säilyneen, mistä taas voidaan päätellä sen olevan ”arvokasta”. Tautologisuus ilmenee näin myös tiedemiehen toiminnassa.

Tiedemiehen menetelmä muistuttaa Eino Kailan teoriaa, jonka hän esitti puheessaan ”Humanistinen elämännäkemyks” (1948). Esitelmässään Kaila pohtii kausaliteetin eli syyn ja seurauksen lain roolia ihmistieteissä ja kysyy, esiintyykö luonnonlakien kaltaista ennustettavaa säännönmukaisuutta myös ”ihmiskunnan kohtaloissa”. Säännönmukaisuuksia on Kailan mukaan mahdollista osoittaa, mutta ongelmana on se, että ihmistieteissä tarkastelija ja tarkastelun kohde eivät ole erotettavissa toisistaan. Kun ihminen on itse teoriansa kohteena, voi käydä niin, että teoria alkaa vaikuttaa hänen käyttäytymiseensä. Tällöin tutkimuksen ”alkutila”, josta teoriaan nojaten johdetaan ennuste, häiriintyy. Kaila ottaa esimerkiksi Marxin teorian ihmiskunnan kehityksestä. Samassa yhteydessä hän esittää pankkiholviteoriansa:

Suunnilleen sata vuotta sitten Marx esitti tunnetun teoriansa siitä, minkälainen eurooppalaisen ihmiskunnan lähimpinä vuosikymmeninä ja -satoina tapahtuva kehittyminen on. Sanokaamme summittaisesti – pitääkö tämä tarkalleen paikkansa, on tässä samantekevää –, hänen väittäneen, että 50 vuoden kuluessa proletariaatti tulee jatkuvasti köyhtymään ja kapitalistit tulevat yhä enemmän kapitalistisiksi, kunnes seuraa sosialistinen vallankumous, proletariaatti ottaa väkivalloin haltuunsa tuotantovälineet ja suuri kumous tapahtuu. Tässä asetetaan eräs prognoosi. Kuitenkin itse tämä teoria pelkkänä sielullisena ajatustuotteena jo sensaatiomaisuudessaan on valtavasti vaikuttava, tetyssä historiallisessa miljöössä, määrättyinä aikana esiintyvä sosiaalinen tosiasia. Kuka voi mennä takamaan, etteikö se sellaisenaan ole vaikuttanut esimerkiksi siihen suuntaan, että tietyt kapitalistiset piirit tekivät tämän prognoosin pelästyttämänä kaikkensa estääkseen sen toteutumisen. Jos Marx olisi tahtonut ajatella loogillisesti ja ollut varma asiastaan, hänen olisi kaikella muotoa pitänyt pitää teoriansa salassa, jottei se pelkästään siitä

syystä, että se on tullut tunnetuksi, rupeaisi vaikuttamaan ja sekoittamaan hänen laskujaan. *Sitten vasta, kun asiat olivat tapahtuneet, hänen olisi ollut aika ottaa pankkiholvista teoriansa todistuskappaleet esiin ja näin perästä päin näyttää, että kaikki olisi tapahtunut niinkuin hänen teoriansa mukaan piti tapahtua.*

(Kaila 1948/1992, 448; kurs. EL.)

Kailan mukaan mahdollinen syy Marxin proletariaatin vallankumousta ennustavan teorian epäonnistumiselle oli se, että teoria itse ”sensaatiomaisuudessaan” vaikutti kapitalistien käyttäytymiseen. Hän esittää, että Marxin olisi pitänyt laittaa teorian pankkiholviin ja ottaa se esille vasta, kun hänen ennustamansa asiat olivat tapahtuneet. Viita soveltaa Kailan ajatusta teorian säilömisestä kirjallisuuteen. ”Jälkisäädös”-runon sana ”riimivekseli” on metalyyrinen vihje, joka ohjaa lukemaan tiedemiehen teoriaa runouden arvioimisen näkökulmasta. Runo ironisoi ajatusta, että vasta aika näyttää runon arvon. Viidan runouskäsitelyssä painottuu sitä vastoin näkemys, jonka mukaan runon arvo on siinä itsessään. Runon arvo tulee toisin sanoen todeta lukemalla itse runoa, kuten Kalahari tekee Heluna Himagon-Kamelungliangelon runon kohdalla. Sanassa ”riimivekseli” ilmenee myös runossa kohostunut tautologisuus. Riimihän perustuu äänteelliselle toistolle ja on siten eräänlainen tautologian muoto. Riimien toiminta muistuttaa tiedemiehen toimintaa. Riimit luovat odotuksia sen suhteen, minkälaisia äänteitä runossa on myöhemmin tulossa. Odotuksen tunne on osin paradoksaalinen: riimeissä olennaista on juuri se, että sama äänneaines toistuu. Runon sepittäjälle riimien käyttö asettaa puolestaan vaatimuksen; riimitellessään runoilija asettaa itse itselleen ”vekselin”, joka hänen pitää lunastaa toistamalla sama äänteiden jono.

”Jälkisäädös” on osin puhtaasti Kailan kritiikkiä. Kaila oli 40-luvulla suorastaan ”palvonnan kohde” ja Viidankin tuotannossa on runsaasti jälkiä hänen teksteistään ja ajattelustaan.³⁷⁹ ”Jälkisäädös”-runossa Viita ottaa etäisyyttä Kailaan ja osoittaa kriittistä suhtautumista, kuten hän tekee monen häneen vaikuttaneen runoilijankin kohdalla.

Suutarikin, suuri viisas -kokoelman runossa ”Se on totta, Pegasos” Viita käsittelee *Kukunorissakin* keskeistä kysymystä runon totuudesta. Totuuden epäilijä vertautuu satiirien klassiseen eläimeen aasiin. Vastapuolena on runoratsu Pegasos, jonka aasi pyrkii todistamaan valheeksi:

³⁷⁹ Ks. Viikari 1978, 45.

Se on totta, Pegasos
 on valhe. Tosi aasi
 kiljuu ilman siipiä
 ja ilman runoilijaa.
 Se vihaa valhetta.
 Se ryntää heti perään,
 kun Pegasos ilmestyy.
 Se pureutuu häntään
 ja keksii totuuden:
 hevosenhäntä suussa
 on paha kiljua.
 Siis aasi avaa suunsa
 ja pudota mätkähtää.
 Jos kuolee, se on totta.
 Jos elää, uudelleen:
 Pegasos on valhe,
 päistikkaa taas pus kii!

(SU, 18–19.)

Runo alkaa kohosteisella säkeenylityksellä, joka luo merkityksen huojuntaa. Ensimmäinen säe, joka on sama kuin runon otsikko, antaa ymmärtää, että puhuja puhuttelee Pegasosta: ”Se on totta, Pegasos”. Apostrofi sinänsä on visionaarinen teko, kuten luvussa 3 on esitetty. Apostrofissa elottomaan tai poissaolevaan ei ainoastaan uskota, vaan sen uskotaan jopa vastaavan. Toinen säe kääntää tilanteen kuitenkin pääläelleen; lause jatkuu ja Pegasos onkin lauseen subjekti: ”Se on totta, Pegasos / on valhe.” Kysymys, onko Pegasos totta vai valhetta, ei kuitenkaan ratkea. Toinen säe on kokonaisuudessaan ”on valhe. Tosi aasi”, ja jos virkerajoja ei oteta huomioon, niin valetta onkin aasi, ei Pegasos.

Runon toinen virke, joka alkaa toisen säkeen puolivälistä ja jatkuu neljännen säkeen loppuun, esittää aasin kiljumassa: ”Tosi aasi / kiljuu ilman siipiä / ja ilman runoilijaa.” *Kiljua*-verbi viittaa kritikoihin, jotka ”Runoilija vaietkoon, kun runot puhuvat” -satiirissa ”kukkuvat” (KÄ, 18) eli päästävät eläimellistä ääntä. Aasi myös kiljuu ”ilman runoilijaa” niin kuin ”Runoilija vaietkoon” -runon arvostelijat. Aasin voi kuitenkin tulkita yleisemminkin edustavan ihmistä, joka ei usko runon välittämään totuuteen, fiktion totuuteen. Säkeet 5–7 esittävät aasin toiminnan ristiriitaisena: ”Se vihaa valhetta. / Se ryntää heti perään, kun Pegasos ilmestyy.” Vaikka aasi ei usko Pegasokseen, se ei jätä Pegasosta rauhaan. Pegasos herättää aasissa voimakkaan reaktion, mikä sinänsä puhuu Pegasoksen olemassaolon puolesta.

Aasin itsensä oivaltama ”totuus” on triviaali: ”Se pureutuu häntään / ja keksii totuuden: / hevosenhätä suussa / on paha kiljua.” *Pureutua*-verbi viittaa paitsi hampailla kiinni tarttumiseen, myös jonkin asian kuten tekstin perinpohjaiseen pohtimiseen. Vastaavasti ”Runoilija vaietkoon, kun runot puhuvat” -runon kriitikot tulkitsevat runoa ”kirja suussa”. Kuva kirjan tai ”hevosenhännän” täyttämästä suusta ilmentää kirjallisen taideteoksen ylivertaisuutta tulkintoihin nähden; visionaarinen aspekti, joka Viidalla hyvään runouteen aina liittyy, tekee mahdottomaksi teoksen selittämisen kokonaisuudessaan ja kokonaisvaltaisesti. Aasin ”totuus” onkin vain se, että hänen käsittelemänsä runo on vaikea.

Kun Pegasoksen hännästä kiinni pitäminen ei onnistu, aasi keksii toisen tavan todistaa tämän valheellisuus: ”Siis aasi avaa suunsa / ja pudota mätkähtää. / Jos kuolee, se on totta. / Jos elää, uudelleen: / Pegasos on valhe, / päistikkaa taas pus kii!” Jos aasi kuolee irrotettuaan otteensa Pegasoksen hännästä, se voi todeta, että Pegasos on lentänyt kohti taivasta – eli on kuin onkin totta. Silloin aasi ei kuitenkaan ole enää todistamassa runoilijan totuuden puolesta. Jos aasi jää eloon, se voi todeta Pegasoksen lentokyvyttömäksi eli valheeksi. Mutta koska aasi ”vihaa valhetta”, se aloittaa uudestaan Pegasoksen jahtaamisen. Ovatko runoilijan visiot totta vai eivät, sitä ei Viidan mukaan voi varmuudella tietää kuin vasta kuolemassa, jos silloinkaan. Eläessään niin runoilijat kuin runojen lukijatkin ovat tuomittuja uskon ja epäuskon kehään.

Satiireissaan Viita tarkastelee poetiikkaansa nurinkurisesta näkökulmasta. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelin runoja, joissa unen piirin ja aistien ja aivojen piirin yhdistyminen ei ole toteutunut. ”Dolce far niente” -runossa unen piiriä edustaa kaukainen maa, josta hahmo nimeltään Impi Lempi Taivainen uneksii, aistien ja aivojen piiriä taas ”pelto alkuaineineen”. Impi Lempi Taivainen nukkuu pitkää unta, ja samaan aikaan hänen mielensä pelto pilaantuu. Runo ”L’art pour l’art” käsittelee samaa tilannetta eli unen piirin liiallista roolia. *Käppyräisessä* Viita yleisesti kääntää poetiikkansa piirteitä taiteen termeille, ja ”L’art pour l’art” -runossa unen piiriä edustaa ”suti” ja ”purkki” eli maalaus.

Esseessään ”Keskustelua uudesta runosta” (1956) Anhava summaa piirteitä, joista modernistista runoa aikoinaan kritisoitiin: 1) sen myyntiluvut olivat alhaiset, 2) se oli elämälle vierasta, 3) se oli käsittämätöntä, 4) se ei ollut runoutta laisinkaan ja 5) se oli

”pelkästään erikoisuuden ja uudenaikaisuuden tavoittelua”.³⁸⁰ Monen kohdan Viitakin voisi satiiriensa perusteella allekirjoittaa, mutta hänen esittämänsä kritiikki kietoutuu myös hänen omaan poetiikkaansa. Runossa ”Pääasia” hän kritisoi modernistien tapaan erottaa taide tekijästä ja samalla puolustaa omaa runoilijakeskeistä poetiikkaansa. Runossa ”Luettavat laulujansa” hän puolestaan moittii modernistien runoja ”räpäleiksi” ja väittää, että niitä on mahdoton ymmärtää. Keskeinen kritiikin kohde on modernistisen runon ”monipäisyys”: runot eivät muodosta ykseyttä, kokonaisuutta, joka Viidan runouskäsitksessä on runon tärkeä ominaisuus.

Satiirit tarttuvat usein ajankohtaisiin aiheisiin ja oikeisiin henkilöihin.³⁸¹ Runossa ”Jälkisäädös” satiirin kohteena on sotien jälkeen monelle kirjailijalle tärkeä hahmo Eino Kaila. Toisaalta Viita osoittaa runossa naurettavaksi ajatuksen, jonka mukaan vasta aika näyttää kirjallisen teoksen arvon, toisaalta hän ottaa kriittistä etäisyyttä itseensäkin suuresti vaikuttaneeseen filosofiaan. Runo ”Se on totta, Pegasos” osoittaa, että *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelmassa Viidan runouskäsitys on suurin piirtein sama kuin se on hänen esikoisteoksessaan. Runon aasi edustaa kriitikkoa tai yleensä runon tulkitsijaa, joka ei usko runon visionaarista todellisuuskuvaa; aasi ei usko, että Pegasokseksi itseään kutsuvalla olennolla on siivet. Aasi joutuu samaan kehään kuin *Betonimyllärin* uskon ja epäuskon välillä kamppailevat runoilijat – sillä erotuksella, että Viidan runoilijat toisinaan voittavat epäuskonsa.

³⁸⁰ *Anhava 1956b/2013, 126–128.*

³⁸¹ *Kivistö 2007, 10.*

7. LOPUKSI

Esseessään ”Runouden puolustus” (1821) Shelley vertaa runoilijaa satakieleen: ”Runoilija on pimeässä istuva satakieli joka kaiuttaa sulosointujaan oman yksinäisyytensä iloksi; hänen kuulijansa ovat näkymättömän muusikon sävelmästä lumoutuneita ihmisiä, jotka tuntevat liikuttuneensa ja pehmenneensä, tietämättä kuitenkaan milloin tai miksi.”³⁸² Satakieli esiintyy runoilijan symbolina myös *Käppyräisen* runossa ”Pohjan satakieli”, joka on hyvä esimerkki siitä, miten kirjallisuuden vanha ja uusi aines kietoutuvat toisiinsa Viidan poetiikassa. Runon puhuja on pieni poika, joka kuulee kotipihallaan tuon harvinaisen linnun laulua. Pojan vanhemmat eivät usko, että lintu on satakieli, ja niinpä poika päättää ottaa linnun hengiltä todistaakseen olevansa oikeassa:

Se lauloi illasta puoliyöhön,
ja taas, kun leimahti koilliseen
uus liekki uusine toiveineen,
se heräsi, laulaja, laulajan työhön
ja oksalla nuoren omenapuun
koko suvisen kuun
se sepitti säkeitä armaalleen.

Yli perunamaan, läpi ikkunain
se laulu helisi, helisi vain,
ei näkynyt laulajaa.
Satakieli se on! minä julistin.
He nauroivat, isä ja äitikin:
Voi lapsi parka, ei koskaan saa
piha tämmöinen sellaista kunniaa;
mikä lienee pesätön peipponen!

Olin onneton, puolesta laulun sen
vain itkua vailla, kun häveten,
pojansilmin uhmasta liekehtivin
ulos tölmäsin hullussa hurmiossa
ja hiivin suojassa pensasrivin
kuin kissa syvässä ruohikossa
ja, laulajan kunnian tähden,
kiven sieppasin maasta ja – ja osuipas!
Miten onkaan Jumala avulias
ja altis luodun mieli.

³⁸² Shelley 2000, 80.

Minä onnekas
sain todistaa kaikkien nähden:
se o l i satakieli.
(KÄ, 24–25.)

Runossa on useita Viidan runouskäsitykselle ominaisia piirteitä. Runon keskiössä on ensinnäkin romantiikasta vaikutteita saanut runoilijahahmo, johon kietoutuu moderneja elementtejä: satakieli on romanttinen symboli, mutta Viidan runossa lintu herää ”laulajan työhön” (kurs. EL). Ajatus luomisprosessista työnä on läsnä Viidan esikoisteoksesta lähtien, ja Viidan runoilijahahmot vertautuvat samanaikaisesti Väinämöiseen ja betonimylläriin, Kristukseen ja kirvesmieheen, satakieleen ja työläiseen.

Toiseksi, satakieli aloittaa laulajan työnsä, ”kun leimahti koilliseen / uus liekki uusine toiveineen”. Säkeet ilmaisevat yhden Viidan luomisprosessien kuvauksille ominaisen piirteen: ne alkavat, loppuvat ja alkavat taas muodostuen periaatteessa ikuisiksi sykliksi. Jokin herättää runoilijassa toiveen siitä, että kurjuuden tilan tuolle puolen on mahdollista päästä, ja hän lähtee yrittämään paremman maailman luomista. Haasteeksi ja joskus jopa esteeksi muodostuu epäusko; usko ja järki eivät helposti asetu sopusointuun keskenään. Toisinaan Viidan runoilijat onnistuvat yrityksessään, toisinaan eivät. Kummassakin tapauksessa ”uus liekki uusine toiveineen” herää heissä taas uudestaan.

Kun Shelleyllä kuulijat lumoutuvat satakielen laulusta, Viidan runossa he eivät pientä poikaa lukuun ottamatta edes usko, että kyseessä on satakieli. Se, että kuulijoiden suhtautuminen satakieleen on uskon ja epäuskon kysymys, on Viidan runouskäsitykselle ominaista. Viidan poetiikka perustuu visioille, arkitodellisuudesta poikkeaville unelmille, jotka muuttuvat todeksi vasta sitten, kun ne on uskonut todeksi. ”Pohjan satakielessä” lapsi on se, joka tunnistaa satakielen satakieleksi. Aikuiset, ”äitikin”, joka Viidalla useimmiten edustaa järjen ylittävää uskoa, antavat sitä vastoin epäuskon hämärtää arviointikykyään. Niin kuin *Raamatussa* taivasten valtakunta on lasten kaltaisille, Viidan runomaailmaan on lapsilla varmempi pääsy kuin aikuisilla.³⁸³ Satakieli pitää lopulta tappaa, jotta epäuskoisetkin voisivat uskoa. Satakielestä tulee uhri kuten niin monesta Viidan runoilijahahmoista.

³⁸³ Ks. Mark. 10: 13–16.

Analyysiluvuissa olen käsitellyt Viidan poetiikkaa traditiokäsityksen, runoilijan, luomisprosessin, runon sekä vastaanoton näkökulmista. Runoanalyysien tulokset voidaan kiteyttää seuraavasti:

Traditio

Viita perustaa runoutensa symbolismin ja romantiikan traditioihin, joita hän modernisoi käyttöönsä. Romantiikalle tyypillisesti runous on Viidalla runoilijan sisäisen maailman ilmausta. Runoilija tarvitsee kuitenkin ulkoista todellisuutta, johon kohdistaa sisäiset tuntoja, ja hyvä runous syntyy Viidan mukaan yhdistämällä sisäinen ja ulkoinen maailma. Sisäisen ja ulkoisen maailman yhdistyminen on toisaalta sekin mielensisäinen prosessi. Symbolismista Viita omaksuu ideaalin poetiikan. Runoudessa on lopultakin kyse ideaalista maailmanjärjestyksestä, kauneudesta ja totuudesta, jotka niin symbolisteilla kuin Viidallakin löytyvät unimaailmasta. Ulkoisen todellisuuden vaade kuitenkin erottaa Viidan symbolisteista. Viita ei tyydy unimaailmaan, vaan hän haluaa sieltä saatujen visioiden olevan totta. Vaikka transsendenssin kokemus on Viidan poetiikassa tärkeässä roolissa, ulkoisen transsendenssin mahdottomuus on seikka, jonka suhteen Viita joutuu jatkuvasti uudelleenarvioimaan sotaedeltävää runoutta. Modernisteja Viita toisaalta syyttää siitä, että he hylkäsivät transsendenssin kokonaan. Sisäinen visio on voima, jonka kautta poeettinen uudistuminen on Viidan mukaan mahdollista. Esteettisissä arvostuksissaan Viita painottaa tiivistä, hiottua ja tarkoituksenmukaista ilmaisua vastakohtana toisteiselle, koristeelliselle ja konventionaaliselle runokielelle. Tyylilliset periaatteensa Viita esittää pääpiirteissään jo *Betonimylläri*ssä ja enteilee näin 50-luvulla yleistyneitä asenteita suhteessa ”yleislyriikan” ilmaisukeinoihin.³⁸⁴

Runoilija

Viidan keskeisin runoilijatyyppi on visionaarinen runoilija eli inspiroitunut näkijä. Perinteisesti visionaarinen runoilija on saanut sanansa Jumalalta tai muusilta, ja hänen roolinsa on ollut toimia välittäjänä tuonpuoleisen ja tämänpuoleisen todellisuuden välillä. Viidan runoilijat vertautuvat *Raamatun* profeettoihin ja kansanrunouden shamanisteihin, jotka tekevät matkoja tuonpuoleiseen. Heitä kuitenkin vaivaa epäusko. He eivät usko, että yhteys tuonpuoleiseen on todella mahdollista, ja heidän pyrintönsä kääntyvät lopulta aina mielensisäisiksi draamoiksi. Viidan runoilijat ovat moderneja visionaarisia runoilijoita. He toimivat maailmassa, jossa Jumalat ja muusat eivät puhu. He tarvitsevat visiota voidakseen kirjoittaa ja vaipuvat epätoivoon, jos eivät saa sitä tai jos eivät kykene säilyttämään uskoaan siihen. Modernin visionaarisen runoilijan mieli on pirstaleinen; modernit runoilijat eivät usko niin sanottuihin suuriin kertomuksiin eivätkä kykene näin näkemään maailmaa kokonaisena vaan ainoastaan empiirisen tiedon sirpaleisessa valossa, inhimillisestä ja täten väistämättä suhteellisesta näkökulmasta. Yhtä lailla kuin

³⁸⁴ Ks. *Anhava 1956a/2002*, 394.

sisäisen vision tehtävä on tehdä ulkomaailmasta elävä, sen tehtävä on tehdä siitä ehjä.

Luomisprosessi

Viidalla luova toiminta on mielensisäistä toimintaa ja mitä suurimmassa määrin subjektiivista. Tärkein luomisprosessin periaatteista Viidan poetiikassa on vaatimus kahden mielen piirin yhdistymisestä; valtaosassa tässä työssä analysoitavista runoista viitataan tapahtumaan. ”Tomu”-runon mukaan olen nimittänyt mielen piirit unen piiriksi ja aistien ja aivojen piiriksi, mutta ne saavat Viidan runoissa myös muita ilmenemismuotoja. Unen piiri viittaa mielen tilaan, jota edustavat esimerkiksi *Raamatun* taivas ja kansanrunouden Tuonela. Unen piiristä ovat peräisin visionaarisen runoilijan kaipaama visio, Sana, luote, tuonpuoleinen tieto – jokin arkisen ymmärryksen ylittävä kokemus, ymmärrys tai näky. Aistien ja aivojen piiri on puolestaan mielen tila, joka on yhteydessä ulkomaailmaan, ja mielen toimintoilla siellä operoi järki. Aistien ja aivojen piirissä ulkoinen maailma saa mielensisäisen ilmenemismuotonsa, ja siellä syntyvät myös aistit ja tunteet, niin ikään reaktiona ympäröivään todellisuuteen. Aistit, tunteet ja empiirinen tieto muodostavat runon sisällön, kun taas unen piiristä haettu visio luo tuosta sisällöstä uuden kokonaisuuden. Sisäisen vision soveltaminen ulkomaailmaan merkitsee Viidalla tietynlaista symmetrisyyttä. Periaate kiteytyy *Kukunorin* lauseeseen ”M i n ä O l e n M i n ä”, joka viittaa Jumalan nimeen *Raamatussa*. Niin kuin *Raamatussa* ”Sanasta” syntyi ”kaikki”, mitä on, Viidalla runo syntyy poeettisesta Sanasta. Sana ja sen materiaallinen ilmenemismuoto – toisin sanoen unen piiristä haettu visio ja aistien ja aivojen piirin sisältö, jonka kautta visio tulee havaittavaksi – muodostavat Luojan ja luomakunnan kaltaisen symmetrisen kokonaisuuden.

Runo

Viidan näkemykset runosta ovat sopusoinnussa sen kanssa, mitä hän esittää runoilijasta ja luomisprosessista. Runon ominaisuuksista Viidalla korostuvat ykseys, se että runo on kokonaisuus, sekä kaltaisuus runoilijan kanssa. Monia Viidan tuotannossa esiintyviä runon symboleita yhdistää pyöreä muoto, joka ilmentää runon itseriittoisuutta, siis tietynlaista autonomisuutta. Niin kuin maapallo ja ihminen, runo on pieni kaikkeus. Ensiksi se on kypsytynyt runoilijan alitajunnassa, sitten hioutunut tämän tietoisessa ajattelussa ja lopulta saanut materiaallisen muotonsa. Pitkä prosessi takaa ”tiiviyn” ja ”pitävyyden”, siis kaikinpuolisen sulkeutumisen ulkomaailmalta; runo ei prosessin jälkeen ole enää avoin vaan suljettu. Vaikka saadessaan materiaallisen muotonsa runo irtautuu tekijästään, runoilija ikään kuin jättää mielensä teokseensa; runon sisältö koostuu hänen mielensä sisällöstä ja sisällön kokoava visio on peräisin hänen mielensä taivaasta. Viidalla runoilija luo ”oman kuvansa mukaan”, mikä erottaa hänen runouskäsitöksensä olennaisesti modernistien autonomisuuden ajatuksesta, jossa runo – ainakin Viidan mukaan – on täysin autonominen suhteessa niin ympäröivään maailmaan kuin tekijäänsä.

Vastaanotto

Lukijoiden tavassa tulkita ja arvioida runoutta Viita kiinnittää huomiota erityisesti kolmeen seikkaan, jotka kietoutuvat hänen poetiikkaansa. Viita ensinnäkin kritisoi tapaa arvioida runoa runoilijan henkilöstä tai maineesta käsin. Runon arvon tulisi sitä vastoin ilmetä itse tekstistä. Tällöin myöskään ajatus, jonka mukaan aika näyttää runoilijan töiden arvon, ei päde. Toiseksi, lukijan tulisi joka tapauksessa pyrkiä selvittämään, mitä runoilija on runossaan yrittänyt ilmaista. Lukijan tulee päästä runon alkuelämyksen äärelle, sillä muunlainen lukutapa heijastaisi vain hänen omia ajatuksiaan. Kolmanneksi, runoilijan totuus on uskon, ei tietämisen asia. Viidan visionaariset runoilijat pyrkivät näkemään ja näyttämään maailman uudessa valossa, mutta lukijaltakin vaaditaan uskoa sen vastaanottamiseen. Vastaanoton kysymyksiä Viita käsittelee satiirisissa runoissaan, joissa hän kritisoi myös muita runouskäsitteitä. Eritoten poetiikka, jossa unen piiri korostuu aistien ja aivojen piirin kustannuksella ja muoto sisällön kustannuksella, on Viidan satiirien kohteena.

Tässä Viidan poetiikka on esitetty pääpiirteissään. Varsinaisissa runoissa poetiikka näyttäytyy tietysti vivahteikkaampana, kaikki runot tuovat siihen oman lisänsä ja implisiittinen metalyriikka havainnollistaa ja täydentää eri tavoin teeman tasolla esiintyviä runousopillisia näkemyksiä. Moni Viidan poetiikkaa ilmentävä runo on myös jäänyt aineiston ulkopuolelle. Vaikka kaikki runot osaltaan täydentävät Viidan poetiikkaa, analyysin kohteiksi valitut runot toimivat avainteksteinä, joiden kautta moni muu Viidan tuotannon runo tai tekstikatkelma avautuu – mikä myös osoittaa tässä työssä nostettujen teemojen ja yleensä metalyyristen teemojen keskeisyyden Viidan tuotannossa. Esimerkiksi *Betonimyllärin* runo ”Aatami ja Eeva” voidaan tulkita sellaisen tilanteen kuvaukseksi, jossa kaksi mielen piiriä eivät ole yhdistyneet. Runossa Aatami ja Eeva kärsivät tahoillaan. Samaan aikaan, kun Aatami ajaa takaa ”omaa ihmisvarjoansa”, toisaalla ”Eeva palaa paikallansa” (BE, 67–68). Kuten on käynyt ilmi, ihmisuus korostuu aistien ja aivojen piirissä, unen piirissä vaarana on taas liian pitkään uneen vaipuminen eli eräänlainen paikallaan oleminen. *Käppyräisen* runo ”Yksin” kuvaa puolestaan tapahtumaa, jossa runoilija on tavoittamassa kaipaamaansa visiota, ”luomismietettä vailla sanaa” kuten runossa ilmaistaan. Visio saadaan mielen äärimmäisestä kolkasta, ”Linnunradan holvikaaren yltä”, jossa puhuja Kaasalaisen sanoin ”kurottuu kohti olevaisuuden täydellistä tajuamista”.³⁸⁵ (KÄ, 30.) *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman runon ”Pelkäisinkö peltoani” ilmaisu ”äiditön älynalainen” näyttäytyy käsiteltyjen runojen valossa lohduttomampana

³⁸⁵ Kaasalainen 1966/1998, xxi.

kuin olisi kenties osannut ajatella. Sana älynalainen viittaa järjen hallitsevaan rooliin modernien visionaaristen runoilijoiden elämässä. Äidin usko toimii usein järjen voittavana voimana, mutta ”Pelkäisinkö peltoani” -runon puhujalla ei ole äitiäkään. (SU, 53–54.) Esimerkkejä on muitakin.

Tutkimuksessani olen pohtinut Viidan poetiikan suhdetta sotienjälkeiseen modernismiin. Sotienjälkeinen aika merkitsi murrosta suomalaisessa runoudessa ja kirjallisessa elämässä. Esimerkiksi saksalaisvaikutteiden sijaan 50-luvulla käännyttiin angloamerikkalaisen kulttuurin puoleen. Runoudessa modernismin klassikot Eliot ja Pound olivat keskeiset innoituksen lähteet. Erityisesti Eliotin ja Poundin imagismin, joka syntyi vuosisadan vaihteessa osana jälkisymbolistista liikehdintää, on katsottu vaikuttaneen 1950-luvun modernismiin. Imagismi edustaa modernismin suuntausta, jota Kirsten Blythe Painter kutsuu ”temperoiduksi” modernismiksi. Temperoitu modernismi näyttäytyi vaihtoehtona vuosisadan alun radikaaleille avantgardeliikkeille, mistä syystä se voitaisiin kääntää maltilliseksi modernismiksi. Maltillinen modernismi pyrki palauttamaan taiteen ja todellisuuden välisen yhteyden vastauksena symbolistien eristäytyneisyydelle ja äärimmäisen subjektiiviselle ja todellisuudesta vieraantuneelle estetiikalle. Suuntauksen keskeinen juonne oli niin sanottu kovuuden poetiikka eli tarkka, selkeä, tiivis ja koruton ilmaisu.³⁸⁶ Väitöskirjassaan *Worlds within and without. Presenting fictional minds in Marja-Liisa Vartio's narrative prose* (2015) Elise Nykänen esittää, että maltillisen modernismin eetos siirtyi Suomeen imagististen vaikutteiden kautta.³⁸⁷ Iduillaan se oli jo Viidan esikoisteoksessa, jossa Viita pohtii arkisen todellisuuden roolia taiteessa ja ajaa ilmaisun kovuuden estetiikkaa. Toisaalta Viita myös olennaisilta osin poikkeaa maltillisen modernismin poetiikasta. Keskeisin poikkeavuuksista on objektiivisuuden vaatimus, jota Viita ei tukenut.

Maltillinen modernismi oli vain yksi suuntaus, joka vaikutti sotienjälkeisessä runoudessa ja jonka suhteen runoilijoiden poetiikkoja voidaan tarkastella. 50-luku näyttäytyy kirjallisuuskäsitysten kirjona ja pelkästään modernismi sai monia määritelmiä ja toteutuksia.³⁸⁸ Johtuen modernismin heterogeenisyydestä yleispätevää modernistisen runon kuvausta on mahdoton esittää. Joitakin suuntaviivoja on kuitenkin mahdollista antaa.

³⁸⁶ Painter 2006, 7–9, 19–21, 62–63.

³⁸⁷ Nykänen 2014, 39.

³⁸⁸ Ks. Hökkä 1999, 76–81.

Fokkeman ja Kunne-Ibschin mukaan modernististen tekstien taustalla on luonteeltaan skeptinen maailmankatsomus. Modernistit eivät uskoneet lopullisiin ja kokonaisvaltaisiin maailmanselityksiin, ja he hylkäsivät symbolistien uskon korkeampaan, absoluuttiseen totuuteen. Epistemologinen epävarmuus on tekijä, joka mitä suurimmassa määrin vaikutti modernistisiin teksteihin.³⁸⁹ Vaikka Fokkema ja Kunne-Ibsch ymmärtävät modernismin lyhyen aikavälin ilmiönä ja lukevat suuntaukseen suhteellisen suppean määrän tekstejä, heidän luonnehdintansa pätee osin myös suomalaiseen 50-luvun modernismiin, jota niin ikään määrittää uskon menettäminen yhteiseen maailmaan ja yhteiseen kieleen: ”Suhteellistaminen, epäily, etäännyttäminen, havaintojen reflektio antoi [50-luvun modernisteille] luontevaa ja luotettavaa pohjaa maailman ja itsen tarkkailuun ja ilmaisuun.”³⁹⁰

50-luvun keskeinen poeettinen innovaatio oli autonominen kuva, josta tuli uusi runoa organisoiva tekijä. Runokuvan ympärillä käyty keskustelu liittyi läheisesti lyyriseen minään kohdistuvaan uudelleenarviointiin. Mitä runokuva tarkoitti, on osin epäselvä, ja se sai useita määritelmiä. Keskeistä oli kuitenkin se, että se ei kuvannut ulkoista todellisuutta vaan loi oman, autonomisen maailmansa. Runokuva ei myöskään ollut runoilijan sisäisen maailman ilmausta, vaan se perustui objektiivisuudelle ja sitä hallitsivat yhden puhujan sijaan vaihtuvat puhujat.³⁹¹ Paavo Haavikkoa on pidetty runokuvan esimerkillisimpänä edustajana.³⁹² Esimerkiksi Haavikon *Talvipalatsin* neljäs runo alkaa seuraavasti:

Tämä runo tarkoittaa olla kuvaus,
ja minä tahdon runoutta joka ei maistu paljon,
ja kuvittelen että
olen esine joka toivoo kuin ruoho,

nämä rivit ovat hyvin vähän todennäköiset, sillä
tämä on retki tunnetun kielen lävitse kohti
seutua joka ei ole paikka,
tämä runo on laulettava seisaalta
tai luettava yksin:

³⁸⁹ Fokkema and Kunne-Ibsch 1987, 4,

³⁹⁰ Hökkä 1999, 77; ks. myös Kunnas 1981, 162–163; Viikari 2003, 195.

³⁹¹ Hökkä 1999, 78.

³⁹² Kunnas 1981, 119.

minä myös sanon että kaikki
on ulkopuolella ja minä täällä,
minä riipuin puista kuin linnut puista
(Haavikko 1959, 23–24.)

Puhuja kommentoi samaan aikaan syntyvää runoa, mikä luonnehtii teoksen metalyyrisyyttä yleisemminkin. Kielellinen ilmaisu ja sen mahdollisuudet ovat *Talvipalatsissa* jatkuvan tarkkailun alla.³⁹³ Katkelma ilmentää Haavikon runouden ominaispiirteitä, joita ovat puheenomaisuus, fragmentaarisuus, nopeat rekisterinvaihdokset sekä metalyyrisyys.³⁹⁴ Piirteet luonnehtivat myös modernistista runomuotoa.

Tarkasteltaessa Viidan runoja havaitaan erikoinen seikka: vaikka Viitaa selvästi askarruttivat samat ongelmat kuin modernisteja, hän päätyi hyvin erilaisiin muodollisiin ratkaisuihin kuin tyypillisinä modernisteina pidetyt. Ongelmanasetteluiden osalta Viita ilmentää modernistista maailmankuvaa suorastaan esimerkillisesti. Esimerkiksi epistemologinen epävarmuus on Viidan runoutta määräävä piirre. Suurten kertomusten menetettyä validiutensa maailman jäsentäjinä ja merkityksen antajina elämän tarkoituksen löytäminen jäi yksilön vastuulle. *Betonimyllärin* runo ”Tauko” kiteyttää tilanteen seuraavasti: ”Tähtiä ei taata. / Pilven alle ei näy niitä; – / ellei omat valot riitä, / täytyy mennä maata.” (BE, 89.) Kuva maata kiertävästä pilvestä, joka estää näkymän tähtitaivaalle, toistuu Viidan tuotannossa. ”Tauko”-runon puhuja antaa ymmärtää, että taivaan tavoittamattomuus pakottaa kääntymään sisäänpäin ja etsimään totuus (”omat valot”) sieltä.

Viitaa kiehtoivat myös epistemologiset ongelmat; kuten Fokkema ja Kunne-Ibsch esittävät, modernistit eivät niinkään olleet kiinnostuneita välittämään tietoa kuin pohtimaan itse tiedon siirtämisen prosessia.³⁹⁵ Esimerkiksi *Kukunorin* keskeisimpiä ongelmia ovat ”ymmärrys ja sen rajat”, kuten Katajamäki on väitöskirjassaan osoittanut.³⁹⁶ Ongelman ydin voidaan kiteyttää seuraavaan teoksen päähenkilön esittämään kysymykseen: ”Miten tiedät tietäväsi, / milloin tunnet tuntevasi, / ettet näe näkyjäsi?” (KU, 98.) Kysymys on ilmaus Viidan runoutta kokonaisuudessaan leimaavasta epistemologisesta epävarmuudesta:

³⁹³ Kunnas 1981, 162–164.

³⁹⁴ Ks. Viikari 2003, 197–201.

³⁹⁵ Fokkema and Kunne-Ibsch 1988, 4.

³⁹⁶ Katajamäki 2016a, 9.

koskaan ei voi tietää, että tietää. Maata kiertää pilvi, eikä ketään ulkopuolista ole antamassa objektiivista näkökulmaa.

Modernistinen maailmankuva ei kuitenkaan näytä Viidalla heijastuvan muodon tasolle. Fragmentaarisuuden sijaan hänen runonsa ovat koherentteja ja yhtenäisyyttä luovana tekijänä toimii puhuja. Jos runoissa on kaksi tai useampia ääniä, nuo äänet on erotettu toisistaan tarkkarajaisin asennonvaihdoin. Ilmiötä selittää Viidan toisaalta symbolistinen, ideaaliin pyrkivä poetiikka, toisaalta romanttinen, runoilijakeskeinen poetiikka: runojen koherenssin ytimenä toimii runoilijan sisimmästä löytyvä visio, joka kokoaa sirpaleisen ulkomaailman ehjäksi kokonaisuudeksi. Tässä työssä painottunut Viidan poetiikan piirre, yritys yhdistää unen piiri ja aistien ja aivojen piiri, voidaan nähdä yrityksenä *ratkaista* epistemologisen epävarmuuden maailmaan liittyvät ongelmat. Kuten olen tutkimuksessani osoittanut, fragmentaarinen maailma on ongelma, jonka Viidan runoilijahahmot pyrkivät tietoisesti voittamaan. Viita ilmentää modernistista maailmankuvaa, mutta ratkaisee sen ongelmat eri tavalla kuin modernistit. Runoissaan hän myös kritisoi modernisteja siitä, että he ovat taipuneet ongelman edessä, hylänneet transsendenssin ja jääneet fragmentaarisuuden tilaan.

On toisaalta muistettava, että symbolismin ja romantiikan aksioomatkin ovat Viidalla jatkuvan arvioinnin kohteena. Hänen poetiikkansa ominaislaatu löytyy kirjallisuuden tradition ja modernin maailmankuvan ristivedosta. Mikä tekee Viidan runoudesta perinteisemmän kuin modernistinen runous, ei näin ensisijaisesti olekaan hänen runomuotonsa, johon eroavaisuus on tutkimuksissa usein paikannettu. Sen osaltahan Viita oli lopulta hyvin vapaamielinen. Hän hyödyntää yleis- ja arkikieltä, ja hänen tuotantonsa käsittää niin proosarytmisiä runoja, joissa fonologisen tason säätelyä ei ole juuri ollenkaan, kuin vapaamittaisia runoja sekä enemmän tai vähemmän säädeltyjä mitallisia runoja. Minkä tyylin tai runomuodon ikinä valitseekaan, Viidalle tärkeintä on se, että sen tekee hyvin. Keskeisin seikka, joka erottaa Viidan modernisteista, on elimellinen rooli, jonka Viita antaa runoilijalle suhteessa poettiseen luomiseen ja runouteen. Eron aikalaisiinsa Viita tekee tietoisesti ja jatkuvasti reflektoiden runoissaan valintaansa pitää kiinni runoilijan asemasta.

Lähteet

Lauri Viidan teokset ja niistä käytetyt lyhenteet

Viita Lauri 1947/1951. <i>Betonimylläri</i> . Porvoo: WSOY.	BE
Viita Lauri 1949/1963. <i>Kukunor. Satu ihmislapsille</i> . Porvoo: WSOY.	KU
Viita Lauri 1950/1981. <i>Moreeni</i> . Helsinki: WSOY.	MO
Viita Lauri 1954. <i>Käppyräinen</i> . Porvoo: WSOY.	KÄ
Viita Lauri 1961. <i>Suutarikin suuri viisas</i> . Porvoo: WSOY.	SU
Viita Lauri 1965. <i>Entäs sitten, Leevi</i> . Porvoo: WSOY.	EN
Viita Lauri 1966/1998. <i>Kootut runot</i> . Porvoo: WSOY.	
Viita Lauri 2016. <i>Ne runot, jotka jäivät. Runoja kokoelmien ulkopuolelta</i> . Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: WSOY.	

Lauri Viidan teosten kritiikit

- Anhava Tuomas 1949. "Ongelmallinen runoteos". *Ylioppilaslehti* 12.5.1949.
- ATE. [Anhava Tuomas] 1949. "Kevein aseini". *Suomalainen Suomi* 5, 1949, 301–304.
- AV. 1954. "Etsiikö runoilija Sanaa?" *Vapaa Sana* 1.12.1954.
- H. G. G. 1961. "Finsk lyrik". *Hufvudstadsbladet* 28.12.1961.
- H. L. [Lybäck Holger] 1947. "Ung finsk dikt". *Finsk Tidskrift*, 10/1947, 157–160.
- Holappa Pentti 1961. "Ilmeikkäitä runoja". *Helsingin Sanomat* 12.11.1961.
- Jalkanen Huugo 1947. "Miehekkäitä lyyrikoita". *Uusi Suomi* 23.12.1947.
- Kajava Viljo 1954. "Uutta Lauri Viitaa". *Suomen Sosiaalidemokraatti* 19.11.1954.
- Kinnunen Aarne 1954. "Yksi kolmesta". *Ylioppilaslehti* 42–43/1954.
- Kippola Arvo 1955. "Viisi runoilijaa". *Kaltio* 1/1955.
- Koskeniemi V. A. 1947. "Runoutta. Lauri Viita: *Betonimylläri*. Runoja. – WSOY, 1947". *Valvoja* 4–5/1947, 126–127.
- Koskeniemi V. A. 1949. "Kaksi saturunoilijaa". *Uusi Suomi* 21.5.1949.
- Koskimies Rafael 1966. "Latinisti ja betonimylläri. Lauri Viidan kootut". *Uusi Suomi* 13.3.1966.
- Kupiainen 1949a. "Kevään lyriikkaa". *Ajan kirja* 3/1949, 81–83.
- Kyrölä Vilho 1949. "Satu astuu esiin". *Suomen Sosiaalidemokraatti* 3.7.1949.
- Kyyrö Kauko 1961. "Suolaa ja pippuria". *Aamulehti* 28.11.1961.
- Laitinen Kai 1954. "Juvosen ja Viidan runot". *Helsingin Sanomat* 16.11.1954.
- L. K. 1949. "Problema 'Kukunor'". *Kaltio* 5/1949.
- L. T.-nen. [Tiainen Leo] 1949. "Vaikeaselkoinen runoteos". *Helsingin Sanomat* 1.6.1949.
- Mattila 1949. Lauri Viita: *Kukunor. Satu ihmislapsille*. – WSOY, 1949". *Valvoja* 5, 1949.
- Mattila Pekka 1962. "Uutta lyriikkaa". *Valvoja* 2, 1962, 202–206.
- Peromies Aarno 1961. "Suolaista sanaa". *Suomalainen Suomi* 9, 1961, 568–569.
- Polkunen Mirjam 1961. "Lauri Viidan uusi". *Uusi Suomi* 12.11.1961.
- Raittila Anna-Maija 1962. "...ovi auki on tulla ovi auki on mennä". *Vartija* 1/1962, 88–91.

- Soini Eero 1947. ”Uusi tamperelainen runoilija”. *Aamulehti* 4.5.1947.
- Suomi Vilho 1947. ”Runoutta”. *Suomalainen Suomi* 5/1947, 273–275.
- Tanner Kerttu 1955. ”Lyriikkaa”. *Valvoja* 3, 1955, 45–46.
- Tiainen Leo 1954. ”Käppyräinen”. *Parnasso* 8, 1954, 377–379.
- T. S. V. ”Uusi huomattava lyirikko”. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 13.5.1947.
- Turtiainen Arvo 1961. ”Vanhojen runoperinteiden jatkaja”. *Kansan Uutiset* 19.12.1961.
- Viljanen Lauri 1947. ”Lyriikan voimamies”. *Helsingin Sanomat* 18.4.1947.
- V. P. 1947. ”Kevään runosatoa”. *Maakansa* 29.5.1947.
- V. P. 1949. ”Uutta lyriikkaa”. *Maakansa* 9.7.1949.
- Vuorela Erkki 1947. ”Ruiskukkaehtoosta betonimylläriin eli runon runsautta kustantajiemme kevätkirjallisuudessa”. *40-luku*, no 5–7/1947, 344–346.

Muu kirjallisuus

- Abrams M. H. 1953/1971. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Abrams M. H. 1957. ”The Correspondent Breeze. A Romantic Metaphor”. *The Kenyon Review*, Vol. 19, No. 1 (Winter, 1957), 113–130.
- Anhava Tuomas 1956a/2002. ”Runon uudistumisesta”. Eeva Liisa Manner: ”Tämä matka”. Teoksessa Anhava Tuomas 2002. *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Toim. Helena Anhava ja Martti Anhava. Helsinki: Otava, 389–407.
- Anhava Tuomas 1956b/2013. ”Keskustelua uudesta runoudesta”. Teoksessa Anhava Tuomas 2013. *Ja maisteri pisti sen. Keskustelupuheenvuoroja ja kannanottoja*. Toim.. Helsinki: Otava, 125–127.
- Anhava Tuomas 1957/2013. ”Reunamerkitöjä pariin pääkirjoitukseen”. Teoksessa Anhava Tuomas 2013. *Ja maisteri pisti sen. Keskustelupuheenvuoroja ja kannanottoja*. Toim. Martti Anhava ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava, 133–143.
- Anhava Tuomas 1958/2013. ”’Humaltunut venhe’, ’Juopunut pursi’”. Teoksessa Anhava Tuomas 2013. *Ja maisteri pisti sen. Keskustelupuheenvuoroja ja kannanottoja*. Toim. Martti Anhava ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava, 232–237.
- Asplund Anneli (toim.) 1994. *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomaleuluja = Ballads and Broad-sides. Finnish Narrative Popular Songs*. Trans. David Steadman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baker Dorothy Z. 1986. *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A Study of Pan and Orpheus*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Baker Dorothy Z. (ed.) 1997. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Peter Lang.
- Baker Dorothy Z. 1997. ”Introduction”. In Baker Dorothy Z. (ed.) 1997. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Peter Lang, 1–8.
- Baldick Chris 2004. *The Modern Movement. 1910-1940*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Balakian Anna 1997. ”The Self-Reflexive Poem. A Comparatist’s View”. In Baker Dorothy Z. (ed.) 1997. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Peter Lang, 285–300.
- Bastman Eeva-Liisa 2017. *Poetiikka ja pietismi 1700- ja 1800-luvun suomalaisessa virsirunoudessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Beardsley Monroe C. and Raval Suresh 1993. "Metacriticism". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 756–759.
- Benjamin Walter 1936/1989. "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". Teoksessa Benjamin Walter 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Ben-Porat Ziva 1976. "The Poetics of Literary Allusion". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1:1, 105–128.
- Brogan T. V. F. 1993. "Poetics. I. Western". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 929–939.
- Brogan T. V. F., Evans Robert O. and Halsall Albert W. 1993. "Litotes". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 702–703.
- Castrén Paavo ja Pietilä-Castrén Leena 2006. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Culler Jonathan 1981. "Apostrophe". In Culler Jonathan 1981. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 135–154.
- Culler Jonathan 1997. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Culler Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Currie Mark 1995. *Metafiction*. London: Longman.
- Daemmrich Ingrid and Daemmrich Horst S. 1987. *Themes & Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke Verlag.
- Davis Gregson 1991. *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. Berkeley: University of California Press.
- Dentith Simon 2000. *Parody*. London & New York: Routledge.
- Dupriez Bernard Marie 1991. *A Dictionary of Literary Devices. Gradus, A-Z*. Toronto: University of Toronto Press.
- Dällenbach Lucien 1989. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press.
- Enwald Liisa 2006. *Pohjajään ilo. Helvi Juvosen runoudesta*. Helsinki: SKS.
- Ervasti Esko 1961. "Kaarlo Sarkian 'Unen kaivo' runon lyyrisistä motiiveista". *Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja* 3, 1961, 208–217.
- Fishelov David 2010. *Dialogues With/and Great Books. The Dynamics of Canon Formation*. Brighton & Portland: Sussex Academic Press.
- Fischer Gerhard and Greiner Bernhard (eds.) 2007. *The Play Within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Fletcher Angus 1964. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Fokkema Douwe and Kunne-Ibsch Elrud 1987. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London: Hurst.
- Frank Ellen Eve 1979/1983. *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition*. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Friedman Susan 2001. "Definitional Excursions. The Meanings of Modern/Modernity/Modernism". *Modernism/Modernity*, Volume 8, Number 3, September 2001, 493–513.
- Gérard Genette 1982/1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska.

- Gérard Genette 1987/1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. New York & Cambridge: Cambridge University Press.
- Golden Leon and Hardison O. B. (eds.) 1995. *Horace for Students of Literature. The "Ars poetica" and its Tradition*. Gainesville: University Press of Florida.
- Grünthal Satu 1997. *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Grünthal Satu 1999. "Uutta ilmaisuä etsimässä". Teoksessa Koskela Lasse, Rojola Lea ja Varpio Yrjö (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 311–312.
- Haapala Vesa 2005. *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- Haapala Vesa 2012. "Teoskokonaisuuden runousoppia. Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*". Teoksessa Kainulainen Siru, Lummaa Karoliina ja Seutu Katja (toim.) 2012. *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 159–185.
- Haapala Vesa 2015. "Kokoelmakokonaisuuden analyysi tutkimuksen testaajana. Tapausesimerkkinä Edith Södergranin *Framtidens skugga* (1920)". Teoksessa Malmio Kristina (toim.) 2015. *Joutsen/Svanen 2015*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 34–61.
- Haapala Vesa 2016. "Yli luvallisen licentia poetican rajain. Huomioita Aleksis Kiven Kanervälasta kokoelmana". Teoksessa Koivisto Päivi (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen. Joutsen/Svanen, erikoisjulkaisuja 1*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 112–141.
- Haavikko Paavo 1959. *Talvipalatsi. Yhdeksän runoa*. Helsinki: Otava.
- Haavio Martti 1955. *Kansanrunojen maailmanselitys*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Haavio Martti 1970. "Kantele-topiikkaa". *Kalevalaseuran vuosikirja* 50/1970. Helsinki: WSOY, 85–122.
- Hallila Mika 2004. "Mitä metafiktiio reflektoi? Metafiktion ja sen suhde romaanin traditioon". Teoksessa Kajannes Katriina, Leena Kirstinä ja Annika Waernerberg 2004. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207–219.
- Hallila Mika 2005. "Kuinka realismi kielletään? Metafiktiio ja romaanin todellisuusilluusiot". *Avain* 1/2005, 71–78.
- Hallila Mika 2006. *Metafiktion Käsite: Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto. Verkossa: http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_952-458-812-9/urn_isbn_952-458-812-9.pdf. Viitattu 6.11.2018.
- Hamon Philippe 1992. *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Berkley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.
- Hatavara Mari 2007. *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: SKS.
- Hebel Udo J. 1991. "Towards a Descriptive Poetics of Allusion". Teoksessa Plett Heinrich F. (toim.) 1991. *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 135–164.
- Hellaakoski Aaro 1980. *Runot*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Hellgren Jan 2009. *Det osynligas arkitektur. Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap*. Åbo: Painosalama Oy.
- Hellgren Jan 2014. *Bo Carpelan—rummets diktare*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Herrnstein Smith Barbara 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press.

- Hertzberg Fredrik 2002. *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Hight Gilbert 1962. *The Anatomy of Satire*. New Jersey: Princeton University Press.
- Hinck Walter 1994. *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Hollander John 1995. *The gazer's spirit. Poems speaking to silent works of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hollsten Anna 1995. ”Silkkaa lorua ja ylintä totta. Lauri Viidan *Kukunor* nonsensen ja allegorian näkökulmasta.” Teoksessa Sipilä Juhani (toim.) 1995. *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitos, 142–155.
- Hollsten Anna 2004. *Ei kattoa, ei seiniä: Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- Horatius Flaccus Quintus 2013. *Carminum libri quattuor et Carmen saeculare. Neljä oodien kirjaa ja Vuosisataislaulu. Latinaksi ja suomeksi*. Suom. Teivas Oksala ja Erkki Palmén. Espoo: Artipictura.
- Hormia Osmo 1955. ”Moderni runo. Teesejä ja esimerkkejä”. *Suomalainen suomi*. 4/1955, 217–222.
- Hornby Richard 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Houston John Porter 1980. *French Symbolism and the Modernist Movement. A Study of Poetic Structures*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Hutcheon Linda 1980/1985. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Huhtanen Päivi 1984. ”1930-luvun kirjallinen keskustelu”. Teoksessa Juutila Ulla-Maija, Lappalainen Päivi ja Saarenheimo Kerttu (toim.) 1984. *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto, 25–39.
- Hökkä Tuula 1991. *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Hökkä Tuula 1999. ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus”. Teoksessa Koskela Lasse, Lassila Pertti ja Varpio Yrjö (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS, 68–89.
- Hökkä Tuula 2000. ”Tunteen ja kielen poetiikat”. Teoksessa Hökkä Tuula (toim.) 2000. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 11–20.
- Hökkä Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Helsinki: SKS.
- Hökkä Tuula 2001. ”Runouskäsitteet liikkeessä”. Teoksessa Hökkä Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Helsinki: SKS, 8–25.
- Hökkä Tuula 2013. *Tuoksuille vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. Helsinki: SKS.
- Ibsen Henrik 1978. *Peer Gynt*. Suom. Otto Manninen. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Isomaa Saija 2009. *Heräämisten poetiikka. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaamon lapsia ja Venehöyläiset*. Helsinki: SKS.
- Isomaa Saija 2016. ”Tunteet ja kirjallisuuden lajit. Lajin emotionaalisesta vaikuttavuudesta”. Teoksessa Helle Anna ja Hollsten Anna 2016. *Tunteita ja tunteuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 58–81.
- Jansson Mats. ”Swedish Modernism”. In Eysteinnsson Ástráður and Liska Vivian (eds.) 2007. *Modernism*. Amsterdam: J. Benjamins Pub, 837–845.
- Joensuu Juri 2012a. *Valohuppu*. Helsinki: Poesia.

- Joensuu Juri 2012b. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Jäger Andreas 1996. "Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry. Some Critical Approaches". In Gohrbandt Detlev and Lutz Bruno von (eds.) 1996. *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 7–21.
- Kaasalainen Marjukka 1966/1998. "Lauri Viita runoilijana". Teoksessa Viita Lauri 1966/1998. *Kootut runot*. Porvoo: WSOY, VII–XLIV.
- Kaila Eino 1948/1992. "Humanistinen elämännäkemyks". Teoksessa Kaila Eino 1992. *Valitut teokset 2, 1936–58*. Toim. Ilkka Niiniluoto. Helsingissä: Otava, 434–449.
- Kailas Uno 1926. *Silmästä silmään*. Helsinki: Otava.
- Kailas Uno 1928. *Paljain jaloin. Runoja*. Helsinki: Otava.
- Kailas Uno 1931. *Uni ja kuolema. Runoja*. Porvoo: Söderström.
- Kainulainen Siru 2011. *Kun sanat eivät riitä. Rytm, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turku: Turun yliopisto.
- Kainulainen 2016. "Betonimyllärin mies ja tunteet". Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 84–100.
- Kajannes Katriina 1998. "Lassi Nummen Kuusimittaa-kokoelman metalyyrisyys". Teoksessa Kajannes Katriina (toim.) 1998. *Suuri fuuga. Artikkeleita 70-vuotiaalle Lassi Nummelle*. Jyväskylän yliopisto: Kirjallisuuden laitos, 61–76.
- Kajannes, Katriina 2003. *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. Helsinki: SKS.
- Kajannes Katriina, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg (toim.) 2004. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: SKS.
- Karkama Pertti 1999. "V. A. Koskenniemi kulttuuripoliittikkona". Teoksessa Koskela Lasse, Rojola Lea ja Varpio Yrjö (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS, 322–323.
- Katajamäki Sakari 2002. "Puuttuu metsä, puuttuu pelto...": kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta. Teoksessa Mehtonen Päivi (toim.) 2002. *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press, 244–266.
- Katajamäki Sakari 2004. "Kukunor, – niin kaunis sana!" Metakielellisyys Lauri Viidan *Kukunorissa*. Teoksessa Kajannes Katriina, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg (toim.) 2004. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: SKS, 136–161.
- Katajamäki Sakari 2013. "Näytelmästä romaaniksi. Lauri Viidan *Entäs sitten, Leevin* muuttuvat lajit." Teoksessa Haapala Vesa ja Sipilä Juhani (toim.) 2013. *Kiviaholinna. Suomalainen romaani*. Helsinki: Avain, 157–174.
- Katajamäki Sakari 2016a. *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa*. Helsinki: Ntamo.
- Katajamäki Sakari 2016b. "Selityksiä ja huomautuksia". Teoksessa Viita Lauri 2016. *Ne runot, jotka jäivät. Runoja kokoelmien ulkopuolelta*. Toim. Katajamäki Sakari. Helsinki: WSOY.
- Katajamäki Sakari 2016c. "Lauri Viita katsoo filosofin peiliin". *Niin&Näin*, 4/2016.
- Kaunonen Leena 2001. *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa*. Helsinki: SKS.
- Kaunonen Leena 2003. "The Feminine in Paavo Haavikko's *Winter Palace*". In Lyytikäinen Pirjo (ed.) 2003. *Changing Scenes. Encounters Between European and Finnish Fin de Siècle*. Helsinki: SKS, 169–190.
- Kern Stephen 2011. *The Modernist Novel. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kirstinä Leena 2016. ”Ihmeellinen Kukunor!” Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 132–150.
- Kivi Aleksis 1954. *Kootut runot*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Kivistö Sari 2007. ”Satiiri kirjallisuuden lajina”. Teoksessa Kivistö Sari (toim.) 2007. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.
- Kivistö Sari 2012. ”Johdanto”. Teoksessa Kivistö Sari ja Riikonen Hannu 2012: *Satiiri Suomessa*. Helsinki: SKS, 12–26.
- Koivisto Päivi ja Silén Daniela (toim.) 2018. *Joutsen/Svanen 2018. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto. (Tulossa.)
- Koskela Lasse 1999. ”Täyttä nykyaikaa”. Teoksessa Rojola Lea (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS, 259–280.
- Koskenniemi V. A. 1925. ”Johdatus Goethe-luentoihin”. Teoksessa Koskenniemi V. A. 1925. *Runouden kuvastimessa. Kirjoja ja kirjailijoita. Neljäs sarja*. Porvoo: WSOY, 57–80.
- Koskenniemi V. A. 1945. *Kootut runot*. 10. painos. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Koskenniemi V. A. 1955. *Kootut teokset. I*. Porvoo: Werner Söderström.
- Kunnas Maria-Liisa 1981. *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: SKS.
- Kupiainen Unto 1948. *Suomalainen lyriikka. Juhani Siljosta Kaarlo Sarkiaan*. Helsinki & Porvoo: WSOY.
- Kupiainen Unto 1949b. ”Kukunor”. *Näköala* 4/1949, 314–321.
- Kähkönen Marjut 2004. *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Laakso Maria 2016. ”Vaikea Kukunor”. Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 115–131.
- Laihin Miikka 2016. ”Painokoneen jäljet”. Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 151–168.
- Laitinen Kai 1948. ”T. S. Eliot”. *Suomalainen Suomi* 8/1948, 475–477.
- Laitinen Kai 1949. ”Modernin taiteen puolustus”. *Näköala* 1/1949, 208–214.
- Laitinen Kai 1958. ”Mitä uudessa lyriikassamme on uutta?” Teoksessa Laitinen Kai 1958. *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava, 203–256.
- Laitinen Kai 1984. ”Introduction to Haavikko’s poetry”. *World Literature Today*, Volume 58, Number 4, Autumn 1984, 521–524.
- Laitinen Kai 1997. *Suomen kirjallisuuden historia* (4. uus. p.). Helsinki: Otava.
- Lankinen Pasi 2001. *Ajatus kuluttaa kiveä. Mitän eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Lappalainen Päivi 1984. ”Kritiikki puolustusasemissa – kirjallisuustaistelu v. 1936”. Teoksessa Juutila Ulla-Maija, Lappalainen Päivi ja Saarenheimo Kerttu (toim.) 1984. *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto, 40–58.
- Lappalainen Päivi 1999. ”Taistelu kirjallisuudesta ja moraalista”. Teoksessa Rojola Lea (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS, 324–325.
- Larsen Svend Erik 2005. ”Self-Reference: Theory and Didactics between Language and Literature”. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol 39, No 1, Spring 2005, 13–30.
- Lassila Pertti 1999. ”Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa”. Teoksessa Koskela Lasse, Lassila Pertti ja Varpio Yrjö (toim.) 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS.

- Laukkanen Liisa ja Lönnroth Harry 2016. ”Kielen energiaa. Lauri Viidan *Moreenin* käänöksistä ja niiden vastaanotosta”. *Avain* 2/2016, 24–40.
- Launonen Hannu 1988. ”Poeettisen kielen kaksi periaatetta. Lauri Viidan ratkaisuja.” Teoksessa Anttila Jaana (toim.) 1988. *Teokset, taustat, tutkijat*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 42. Helsinki: SKS, 11–37.
- Launonen Hannu 1990. ”Runon sana. *Betonimylläri*, kielen ja mielen runoelma.” Teoksessa Haapala Arto (toim.) 1990. *Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi*. Porvoo: WSOY, 216–229.
- Launonen Hannu 1993. ”Luominen”. Lauri Viidan runon ulottuvuuksia”. Teoksessa Kulonen Ulla-Maija (toim.) 1993. *Festschrift für Raija Bartens zum 25.10.1993*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 211–215.
- Leino Eino 1898. *Sata ja yksi laulua*. Helsinki: Otava.
- Leino Eino 1896. *Maaliskuun lauluja*. Helsinki: Otava.
- Leino Eino 1900. *Hiihtäjän virsiä*. Helsinki: Otava.
- Leino Eino 1902. *Kangastuksia. Runoja*. Helsinki: Otava.
- Leino Eino 1908. *Halla. Runoja*. Helsinki: Otava.
- Leino Eino 1915. *Elämän koreus. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Leino Eino 1917. *Leirivalkeat. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Leino Pentti 1982. *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Pieksämäki: SKS.
- Lilja Eva 2006. *Svensk metrik*. Stockholm: Svenska Akademien & Norstedts akademiska förlag.
- Lillqvist Holger 2000. ”Modernisternas tiotal och tjugotal”. I *Finlands svenska litteraturhistoria* 2. Clas Zilliacus (utg.). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis, 87-99
- Louwerse Max and Peer Willie, van (eds.) 2002. *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- Lummaa Karoliina 2007. ”Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa?” Teoksessa Haasjoki Pauliina, Kainulainen Siru, Kesonen Kaisu, Krappe Johanna, Lehtikoinen Tiina, Lummaa Karoliina ja Ratia Taina 2007. *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 41–65.
- Lyytikäinen Pirjo 2001. ”Aavistuksen poetiikkaa. Symbolismi ja Otto Mannisen runous”. Teoksessa Hökkä Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Helsinki: SKS, 62–81.
- Lyytikäinen Pirjo (toim.) 2003. *Changing scenes. Encounters between European and Finnish fin de siècle*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen Pirjo 2013. *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen Pirjo 2014. ”Modernin allegorian A ja O. Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa”. Teoksessa Isomaa Saija (toim.) 2014. *Joutsen/Svanen 2014. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 13–35.
- Lönnrot Elias 2004. *Kalevala*. Helsinki: LIKE.
- Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos.
- Löytty Olli 2016. ”Pispala yli kaiken”. Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 193–205.
- Machacek Gregory 2007. ”Allusion”. *PMLA*, Vol. 122, No. 2, Mar., 2007, 522–536.
- Macpherson Jay 1982. *The Spirit of Solitude. Conventions and Continuities in Late Romance*. New Haven: Yale University Press.

- McDowell Frederick P. W. 1993. "Aestheticism". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 10–12.
- Malmio Kristina 2005. "Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatason tutkimukseen". *Avain* 1/2005, 59–70.
- Manninen Otto 1992. *Runot*. Helsinki: WSOY.
- Marjanen Kaarlo 1967. "Lauri Viita. Taustaa ja uran alkua". Teoksessa Kuusi Matti, Kurki-Suonio Sirkka ja Konsala Simo (toim.) 1967. *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Helsinki: SKS ja Otava, 484–491.
- Matson Alex 1947. *Romaanitaide*. Helsinki: Tammi.
- Melberg Arne 2005. "The Work of Art in the Age of Ontological Speculation. Walter Benjamin revisited". In Benjamin Andrew (ed.) 2005. *Walter Benjamin and Art*. London & New York: Continuum.
- Melkas Kukku 2013. "Tragedia, farssi ja arki. Lauri Viidan *Moreenin* kerronta ja sisällissodan trauma". Teoksessa Haapala Vesa ja Sipilä Juhani (toim.) 2013. *Kiviaholinnat. Suomalainen romaani*. Helsinki: Avain, 145–156.
- Meriluoto Aila 1974. *Lauri Viita. Legenda jo eläessään*. Helsinki: WSOY.
- Mozejko Edward 2007. "Tracing the modernist paradigm. Terminologies of Modernism". In Eysteinsonn Astráður and Liska Vivian (eds.) 2007. *Modernism*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub, 11–33.
- Mustapää P. 1945. *Jäähyväiset Arkadialle. Runoja*. Porvoo: Werner Söderström.
- Müller-Zettelmann Eva 2000. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstspiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter.
- Müller-Zettelmann Eva 2003. *Narrating the Lyric. Ideologies, Generic Properties, Historical Modes*. Habilitationsschrift. Zur Erlangung der venia docendi an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: Universität Wien.
- Müller-Zettelmann Eva 2005. "'A Frenzied Oscillation'. Auto-reflexivity in the Lyric." In Müller-Zettelmann Eva and Rubik Margarete (eds.) 2005. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam & New York: Rodopi, 125–145.
- Mäkitalo Leena 2016. *Rajan ylityksiä. Anna-Maija Raittilän runouden kristillisyydestä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Nadel Alan 1982. "Translating the Past. Literary Allusions as Covert Criticism". *The Georgia Review*, Vol. 36, No. 3, Fall 1982, 639–651.
- Newman J. K. 1993. "Vates". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1341–1342.
- Niemi Juhani 1995. *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niinimäki Anneli 2015. *Moniääninen Moreeni. Referointi ja moniäänisyys Lauri Viidan Moreenissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Nummi Jyrki 1985. "Parodian poetiikkaa". Teoksessa Makkonen Anna (toim.) 1985. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 38. Helsinki: SKS, 51–66.
- Nummi Jyrki 2012. "Modernist Asymmetries. Centre Periphery and Juhani Aho's Yksin." Teoksessa XX (toim.) 2012. *Ouest-Est: dynamiques centre-périphérie entre les deus moites du continent*. Paris: L'Harmattan.
- Nummi Jyrki, Laamanen Erika ja Koriseva Matias 2018. "Myöhäinen modernismi suomalaisessa kirjallisuudessa". Teoksessa Koivisto Päivi ja Silén Daniela (toim.) 2018. *Joutsen/Svanen 2018. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto. (Tulossa.)

- Nykänen Elise 2014. *Worlds within and without. Presenting fictional minds in Marja-Liisa Vartio's narrative prose*. Helsinki: University of Helsinki.
- Oja Outi 2004. "5210 sanaa metalyriikasta". *Avain* 1/2004, 7–24.
- Oja Outi 2005. "Vielä 1 716 sanaa kirjallisuuden metatasaista". *Avain* 3–4/2005, 104–109.
- Oja Outi 2008. "Contemporary Finnish Prose Poems Discuss Their Generic Features and Boundaries". In Hägg Samuli, Sevänen Erkki and Turunen Risto (eds.) 2008. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Helsinki: Finnish Literature Society, 137–152.
- Oja Outi 2012. "Metalyriikan monet muodot. Esimerkkinä 1960-luvun avantgarderunous Suomessa". Teoksessa Kainulainen Siru, Lummaa Karoliina ja Seutu Katja (toim.) 2012. *Työmaana runous. Runoutentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 18–39.
- Painter Kirsten Blythe 2006. *Flint on a Bright Stone. A Revolution of Precision and Restraint in American, Russian and German Modernism*. Stanford: Stanford University Press.
- Pekonen Osmo 2002. *Marian maa. Lasse Heikkilän elämä 1925–1961*. Helsinki: SKS.
- Pekonen Osmo 2004. "Miekkalintu nousee siivilleen. Piirteitä Lasse Heikkilästä vuosina 1945–1948". Teoksessa Kajannes Katriina, Leena Kirstinä ja Annika Waernerberg 2004. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 114–135.
- Pentikäinen Johanna 2002. *Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa* Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina. Espoo: J. Pentikäinen.
- Pentikäinen Johanna 2004. *Rautaa, unta ja kultaa. Myytit ja myyttien käyttö Paavo Haavikon Kalevala-aiheisissa teoksissa*. Helsinki: SKS.
- Platon 1933. *Valtio*. Suomentanut Tudeer O. E. Helsinki: Otava.
- Plett Heinrich F. 1991. "Intertextualities". In Plett Heinrich F. (ed.) 1991. *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 3–29.
- Polkunen Mirjam 1967. "Lyriikan modernismi". Teoksessa Kuusi Matti, Kurki-Suonio Sirkka ja Konsala Simo (toim.) 1967. *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Helsinki: SKS ja Otava, 544–552.
- Pulkinen Veijo 2013. "A Genetic and Semiotic Approach to the Bibliographical Code Exemplified by the Typography of Aaro Hellaakoski's 'Dolce far Niente'". In Fachard Alexandre and Mierlo Wim Van (eds.) 2013. *The Journal of the European Society for Textual Scholarshi. 10*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Pulkinen Veijo 2017. *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeleistä*. Helsinki: SKS.
- Pyhä Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- Pyrhönen Heta 2004. "Kaunokirjallisuuden temaattisesta tutkimuksesta". *Synteesi* 1/2004 (23. vuosikerta), 28–52.
- Race William H. 1988. *Classical Genres and English Poetry*. London & New York: Croom Helm.
- Race William H. 1993a. "Priamel". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 975.
- Race William H. 1993b. "Recusatio". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1017–1018.
- Rahikainen Agneta 2014. *Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.

- Ramazani Jahan 2014. *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Repo Eino S. "Mies ja työkenttä". *Suomen Kuvalehti* 15/1955.
- Riikonen Hannu 2007. "Modernism in Finnish literature". In Eysteinnsson Ástráður and Liska Vivian (eds.) 2007. *Modernism*. Amsterdam: J. Benjamins Pub, 848–854.
- Rimmon-Kenan Slomith 1995. "What Is The Theme and How Do We Get At It?" In Bremond Claude, Landy Joshua and Pavel Thomas G. (eds.) 1995. *Thematics. New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 9–19.
- Rollinson Philip 1993. "Hymn". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 542–544.
- Rose Margaret A. 1979. *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- Saarikoski Pentti 2004. *Runot*. Toim. Aarne Mikko. Helsinki: Otava.
- Salokangas Raimo K. R. 2012. *Kirjailijan kieli ja mieli. Lauri Viidan elämä sairauden valossa*. Helsinki: Psychiatria Fennica.
- Sapfo 2000. *Sapfon runoja*. Suom. Aapo Junkola. Tampere: A. Junkola.
- Sarkia Kaarlo 1929. *Kahlittu. Runoja*. Porvoo: WSOY.
- Sarkia Kaarlo 1931. *Velka elämälle*. Porvoo: WSOY.
- Sarkia Kaarlo 1936. *Unen kaivo. Runoja*. Porvoo: WSOY.
- Sarkia Kaarlo 1943. *Kohtalon vaaka. Runoja*. Porvoo: WSOY.
- Sarkia Kaarlo 1944. *Runot*. Porvoo: WSOY.
- Seutu Katja 2016. *Tyhjä pöytä on tilattu. Mirkka Rekolan runouden äärellä*. Helsinki: WSOY.
- Sevänen Erkki 2008. "Introduction. On the Study of Metafiction and Metaliterary Phenomena". In Hägg Samuli, Erkki Sevänen and Risto Turunen (eds.) 2008. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Helsinki: SKS.
- Shakespeare 1966. *The Sonnets*. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shelley Percy Bysshe 2000. "Runouden puolustus. Eli huomautuksia esseen 'Runouden neljä aikaa' johdosta (1821)". Teoksessa Hökkä Tuula (toim.) 2000. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Suom. Leevi Lehto. Helsinki. SKS, 74–82.
- Siikala Anna-Leena 2002. *Mythic Images and Shamanism. A Perspective on Kalevala Poetry*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Silén Daniela 2017. *Rolldiktens jag. Aspekter på svenskspråkiga rolldikter från Bellman till Runeberg*. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Siljo Juhani 1910. *Runoja*. Porvoo: WSOY.
- Sollors Werner (ed.) 1993. *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sollors Werner 2002. "Thematics today". In Louwerse Max and Peer Willie, van (eds.) 2002. *Thematics. Interdisciplinary studies*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co, 217–235.
- Suomela Susanna 2001. "Teemasta ja sen tutkimuksesta". Teoksessa Alanko Outi ja Käkälä-Puumala Tiina (toim.) 2001. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS.
- Tammi Pekka 1991. "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin". Teoksessa Viikari Auli (toim.) 1991. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 59–103.

- Test G. A. 1991. *Satire. Spirit and Art*. Tampa: University of South Florida Press.
- Toivanen Tuulia 2009. "Se on se kiinalainen Nieminen". *Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen Mikko 2010. *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Vaaskivi T. [Vaaskivi Tatu] 1936. "Elämänpalvonnan apoteoosi". *Suomalainen Suomi*, 6/1936, 379–383.
- Vahlsten T. (Vaaskivi Tatu) 1935. "Kuusi suomalaista runoilijaprofiilia Kretschmerin typologian valossa". *Nuori Suomi, XLV, Kirjallistaiteellinen jouhualbumi*, 1935. Helsinki: Helsingin uusi kirjapaino OY, 84–102.
- Varpio Yrjö 1971. *Alex Matson kirjallisena vaikuttajahahmona*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Varpio Yrjö 1973. *Lauri Viita: kirjailija ja hänen maailmansa. Lauri Viidan tuotanto elämäkerrallisia, tuotannollisia, yhteiskunnallisia ja kirjallisuushistoriallisia taustatekijöitä vasten tarkasteltuna*. Porvoo: WSOY.
- Varpio Yrjö 1974. [Esipuhe]. Teoksessa Meriluoto Aila 1974. *Lauri Viita. Legenda jo eläessään*. Helsinki: WSOY.
- Varpio Yrjö 1975. *Mäkelän piiri. Tutkimus tamperelaisesta kirjailijapiiristä (1946-1954) ja sen tuotannosta*. Porvoo: WSOY.
- Varpio Yrjö 1983. "'Kieli on, sopii sanoa'. Lauri Viidan kielestä". Teoksessa Laitinen Kai, Rane-Peltola Irja, Sala Kaarina ja Vento Urpo (toim.) 1983. *Kirjojen meri. Professori Annamari Sarajaksen juhlakirja 12.10.1983*. Helsinki: SKS, 254–260.
- Varpio Yrjö 2002. "Luova hulluus – Lauri Viidan runous". Tieteessä tapahtuu, Vol 20, Nro 8 (2002), 23–26. Verkossa <https://journal.fi/tt/article/view/58166/19837>. [Viitattu 4.12.2017]
- Varpio Yrjö 2016. "Lauri Viidan sata vuotta". Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 11–31.
- Venho Johanna 2016. "Hullu nauru ja kuulija". Teoksessa Löytty Olli (toim.) 2016. *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*. Helsinki: Teos, 101–114.
- Viikari Auli 1987. *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viikari Auli 1992. "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa". Teoksessa Makkonen Anna (toim.) 1992. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS, 30–77.
- Viikari Auli 2003. "Poetics of Negation". In Lyytikäinen Pirjo (ed.) 2003. *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Helsinki: SKS, 191–217.
- Viita Lauri 1966. "Luento". *Parnasso* 2/1966, ss. 393–396.
- Viita Lauri 2017. *Lauri Viita. Kirjeitä 1938-1944*. Toim. Viita Seppo. Sälinkää: Escrito.
- Viljanen Lauri 1949/1988. "T. S. Eliotin asema". Teoksessa Eliot T. S. 1949. *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Kolmas painos. Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Suom. Yrjö Kaijärvi, Sinikka Kallio-Visapää, Kai Laitinen, Juha Mannerkorpi, Kai Mäkinen, Leo Tiainen ja Lauri Viljanen. Helsinki: Otava, 7–28.
- Väänänen Jorma (toim.) 1974. *Karjalaisia kansanlauluja Viipurin seudulta*. Helsinki: Karjalaisen kulttuurin edistämisseitio.
- Waugh Patricia 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Repr. 1990. London: Methuen.
- Weber Alfred 1971. "Kann die Harfe durch ihre Propeller schießen?" "Poetologische Lyrik in Amerika". In Alfred Weber und Dietmar Haack (ed.) 1971. *Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 175–191.

- Weber Alfred 1997. "Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry". In Baker Dorothy Z. (ed.) 1997. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Peter Lang, 9–23.
- Whitman Jon 1993. "Allegory. Western". In Brogan T. V. F. and Preminger Alex (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 31–35.
- Wolf Werner 1993. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer.
- Wolpers Theodor 1993. "Motif and Theme as Structural Content Units and 'Concrete Universals'". In Sollors Werner (ed.) 1993. *The return of thematic criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 80–91.
- Yeats William Butler 1914/1916. *Responsibilities and other poems*. New York: The MacMillan Company.
- Ylitalo Riikka 2015. *Kanoninen kumous. Pentti Saarikosken 1960-luvun lyriikan poliittinen runousoppi*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Zilliacus Clas 2000. "Den modernistiska dikten". I Zilliacus Clas (red.) 2000. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors & Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis, 80–99.

Painamattomat lähteet

- Katajamäki Sakari 1999. *Kerta kiellon alle. Kieltoilmauksista Lauri Viidan lyriikan yksinäisyyden, poikkeavuuden ja ulkopuolisuuden kuvauksissa*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Katajamäki Sakari 2001. *Jos olisit sanonut: "Kyllä". Kieltämisen poetiikka Lauri Viidan 1960-luvun runoudessa*. Licensiaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Laamanen Erika 2013. *Ihminen on maailma. Mielen kuvasto Lauri Viidan lyriikassa*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ruskeepää Riina 2007. *"Surullinen tapaus. – Sellaista on vapaus." Ironian poetiikkaa Lauri Viidan Betonimylläriässä*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Viikari Auli 1976. *50-lukulaisten kirjallisuuskritiikin tausta ja kehitys*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Äänitteet ja muut tallenteet

- "Kirjailijauran alku ja 1950-luvun modernismi" 1978. Haastateltava Paavo Haavikko. Yle kuvanauha 1978. Verkossa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/haavikko-modernismi-ja-historia>. [Viitattu 6.11.2018.]
- "Kirjallinen modernismi murtautui esiin" 1958. Radiokeskustelu. Haastateltavat Pentti Holappa, Matti Kuusi, Maija Savutie, Tyyni Tuulio ja Lauri Viljanen. Yle ääninauha 15.5.1958. Verkossa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/05/03/kirjallinen-modernismi-murtautui-esiin-1950-luvulla>. [Viitattu 6.11.2018.]
- Viita Lauri 1962. "Kontutiedettä". 18.9.1962. Yleisradion äänitearkisto.
- Viita Lauri 1962. "Taide taiteena". 1.10.1962. Yleisradion äänitearkisto.

